Émile Leclercq

L'Art et les Artistes

Anciens — Rubens, Jordaens, Snyders, Vandyck, Rembrandt

Modernes — Ant. Wiertz, Defrowy.

1879

L'ART

&

LES ARTISTES

TYPOGRAPHIE DE M[lle] WEISSENBRUCH

IMPRIMEUR DU ROI

RUE DU POINÇON, 45, A BRUXELLES

L'ART
&
LES ARTISTES

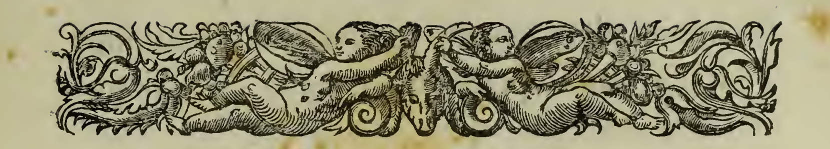
CRITIQUE, ESTHÉTIQUE

PAR

ÉMILE LECLERCQ

BRUXELLES
LIBRAIRIE C. MUQUARDT, ÉDITEUR
MERZBACH & FALK, SUCC[rs]
LIBRAIRES DE LA COUR & DE S. A. R. LE COMTE DE FLANDRE
45, RUE DE LA RÉGENCE, 45

1877



AVANT-PROPOS

Ce travail embrasse une période de quinze années : le plus ancien des articles qui y sont reproduits remonte à 1861 ; le plus récent, inédit, a été écrit en 1876.

Il m'a semblé intéressant de les réunir, autant pour moi que pour les artistes et les amateurs d'art qui voudront se donner la peine de les lire.

Les principes sur lesquels repose la critique d'art ne sont pas moins ondoyants et divers que ceux de la politique, et on ne peut guère plus reprocher à un philosophe de l'art les transformations dans son esthétique, qu'on ne pourrait condamner un homme politique pour avoir sincèrement changé d'opinion.

La vérité n'est absolue qu'en mathématiques. Tout ce qui impressionne, tout ce qui passionne, tout ce qui appartient au sentiment et au goût, tout ce qui peut éveiller la contradiction, irriter ou charmer l'esprit, troubler ou éclairer la conscience, est sujet à changements lents ou subits. Personne ne peut affirmer qu'il pensera demain, sur telle question donnée, de la même façon qu'aujourd'hui.

Il n'y a que deux raisons de marcher en droite ligne dans le chemin de la critique, de la philosophie, de l'esthétique : le premier et le plus commun est d'avoir un parti pris, par exemple de suivre quand même le principe de la révélation, l'idée romantique, une fantaisie déterminée ; le second est de s'appuyer ou sur le vrai, ou sur la justice relative.

Il est rare alors qu'on s'égare. On est dans la bonne ou dans la mauvaise voie, et l'on y reste, sa petite lumière à la main.

Je crois être dans la bonne voie ; si je disais le contraire, on aurait le droit de me répondre : Gardez donc pour vous vos élucubrations et des opinions dont vous doutez vous-même.

Je n'ai point de parti pris : mon critère est la vérité, la réalité, ce que je vois, ce que je puis analyser, et autant que possible la raison des choses étudiée en dehors de toute réglementation, de toute école. Je pense donc qu'il y a dans ce volume de l'unité, un principe général qui sert de liaison aux différentes parties dont il est composé. Si l'on y rencontrait des contradictions, elles caractériseraient d'autant plus nettement l'opinion qui m'a fait écrire. Pour moi, je n'y en vois point, et je crois avoir naïvement pratiqué un sentiment indestructible, qui servira éternellement de base fondamentale aux critiques honnêtes : l'amour de la vérité.

Je n'ai rien changé à la forme de ces articles : à peine, çà et là, ai-je cru devoir supprimer un mot, remplacer une expression impropre, pour des raisons purement littéraires.

Un seul article a été développé à diverses reprises : *le Principe de l'art contemporain;* il était incomplet, et le sujet en est tellement vaste que j'aurais pu en tirer un volume. Mais « le principe » une fois admis, il eût été impossible de s'égarer dans ses développe-

ments et de le transformer en élargissant le cercle où il est enfermé.

A quelle nécessité répond la publication d'un pareil ouvrage?

D'abord, à la satisfaction de mon ambition personnelle, au plaisir sans amertume de voir réunis en un faisceau, comme un groupe d'amis étroitement liés par une pensée philosophique commune, ces morceaux épars dans les revues et les journaux.

Ensuite, je me fais cette illusion : peu de personnes se donnent la peine ou prennent le temps de réfléchir, d'étudier et d'analyser; il me semble que j'aurai formulé la pensée de beaucoup de cerveaux paresseux ou préoccupés d'autres intérêts que des intérêts de l'art. Enfin, quel critique n'espère convaincre un ou plusieurs adversaires? Cette dernière pensée seule ne suffirait-elle pas à expliquer ce livre?

E. L.



ÉTUDES AU MUSÉE DE BRUXELLES

P.-P. RUBENS

L'ARTISTE

I

Ce n'est pas sans une sorte d'inquiétude, et sans une crainte respectueuse, qu'on songe à porter un jugement sur Rubens. Sa réputation est universelle et son génie universellement apprécié. Dans le nombre assez restreint d'hommes — si l'on compare ce nombre au temps qu'il a fallu pour les former — qui ont atteint l'apogée de la gloire, Rubens est au premier rang. Si l'imagination et l'enthousiasme modernes créaient encore des demi-dieux, il serait un des premiers inscrits sur la liste des compétiteurs.

Cependant, de l'étude de sa vie et de son œuvre il ressort des vérités claires ; les réflexions

et le raisonnement établissent dans l'esprit un ensemble de déductions limpides; l'analyse découvre les rapports harmonieux entre les parties de ce tout qui se divise en deux parties essentielles se combattant sans cesse, l'homme et ses travaux. Il y a dans ce mystère, qui semble aux premières observations composé d'éléments divers, une homogénéité évidente. Déterminer les raisons de cette dualité et en prouver l'accord ne sera jamais qu'un hommage rendu au génie.

Par ces raisons, rien de ce qui existe dans le domaine intellectuel ne peut échapper à notre curiosité et à notre sens critique. L'homme appartient à l'homme, comme l'espace à la lumière: y pénétrer, c'est jouir d'un droit, non d'un privilége, c'est user de son libre arbitre et non abuser d'un pouvoir quelconque.

A la distance de deux siècles, on est placé dans les conditions les plus favorables pour juger la vie, le caractère, le talent d'un homme. Les principaux faits de son existence ont été conservés par l'histoire; son œuvre, quelle qu'en soit la grandeur, laisse facilement à l'esprit une impartialité qui n'exclut pas la passion : en l'admirant, on la dissèque, ce qui permet de dire aussi bien les faiblesses que les beautés de ses créations. Quant aux panégyriques consistant en un long hosanna, ce sont des injures, puisque la perfection n'existe point.

II

Lorsque Rubens naquit, en 1577, l'école flamande était en pleine décadence : elle n'était

plus formée que d'imitateurs du style italien, depuis qu'on avait successivement importé en Flandre des apparences de transformation qui produisaient les effets les plus déplorables. Il y avait longtemps que la simplicité des Van Eyck et des Memling était oubliée. L'ère de transition entre la naïveté primitive et l'expansion savante, entre le caractère local et le style cosmopolite, était alors entrée dans une période malade, où peu à peu le génie flamand pouvait s'éteindre, si Rubens n'était pas venu.

D'abord élève d'Adam Van Noort, il quitta ce pur Flamand pour entrer dans l'atelier d'Otho Vénius. Cependant, la nature du talent de Rubens avait plus de rapport avec la manière de Van Noort qu'avec celle d'Otho Vénius. Dès l'âge de vingt ans, il marquait déjà dans ses tableaux l'énergie et l'audace qui devaient plus tard si fortement accentuer ses œuvres.

Comme tous ses prédécesseurs l'avaient fait depuis trois quarts de siècle, il se rendit en Italie aussitôt qu'il se sentit assez fort pour n'en plus croire que lui. Ce voyage d'Italie était devenu une nécessité; bien que le mot n'eût point été inventé alors, déjà l'étude des maîtres de la renaissance italienne était classique, c'est à dire indispensable à tout artiste voulant, non pas développer, mais affirmer, et surtout « transformer » son talent. Rubens resta huit ans hors de son pays, travaillant avec une ténacité vaillante, obtenant partout des succès comme peintre et comme homme. Il était ami des princes du monde et de l'Église. C'est pendant

son séjour en Italie que ses facultés de penseur et ses qualités d'homme s'éveillèrent au contact des savants et des politiques. Peut-être en Flandre serait-il resté bonhomme; cependant il se sentait porté vers tout ce qui était splendeur; le faste l'attirait; jamais véritable prince, de par ses parchemins, n'eut mine plus fière et plus imposante. En toutes choses, partout, il devait se trouver le premier.

Ce qui prouve la puissance de nature de Rubens, c'est que ces huit années de contemplation devant les tableaux des maîtres italiens n'eurent sur lui qu'une influence pour ainsi dire sociale, celle de l'esprit qui avait régné dans les écoles d'Italie depuis Raphaël; mais, même en ne quittant pas la Belgique, il ne se serait point débarrassé de la domination des idées que son maître Otho Vénius avait été le dernier à y importer.

Il était parti d'Anvers plein d'une énergie surabondante qui se manifestait dans son style, un des plus individuels qui aient existé; il en revint épanoui, non métamorphosé comme ses prédécesseurs, mûr, non amoindri, plus puissant que jamais, presque complet. En quittant la Flandre, il avait emporté l'amour des formes étalées, des mouvements audacieux, des harmonies flamboyantes, des scènes émouvantes. Il reparut parmi ses concitoyens avec les mêmes tendances, les mêmes aspirations.

A peine était-il en Belgique, que sa réputation s'établissait grandement. Il eut des admirateurs passionnés et des envieux, pour ainsi

dire avant d'avoir pu montrer ce que les voyages avaient fait de lui. Il domina tout; et, dès le premier moment, il prit en Flandre, comme il avait pris en Italie, le rang le plus élevé. Il fut de ces hommes rares que la postérité consacre sans devoir les juger.

La mort de sa mère l'avait rappelé à Anvers; aussitôt qu'il lui eut rendu les derniers devoirs, il songea à retourner en Italie, où il se trouvait chez lui. Par vanité, les archiducs gouverneurs des Pays-Bas le retinrent; et, comme il se sentait de force à être toujours et partout le premier, il resta dans son pays.

Cependant, il était le dernier de cette race de païens qui donnèrent à l'Italie, pendant tout le XVI[e] siècle, un éclat si extraordinaire. Par tempérament, Rubens était un Grec sensuel, comme Raphaël. Le principe qui le faisait agir, ainsi que son « angélique » prédécesseur, c'est la splendeur du beau, envisagée au point de vue antichrétien. Il n'existait plus rien en lui de cette placidité profonde qui avait présidé aux travaux des peintres flamands de la première époque. Pour lui, l'histoire sacrée était pleine de faits dramatiques, comme l'histoire profane se déroulait en actions héroïques. Le sentiment extatique, en passant par le froid esprit de son maître Otho Vénius, semble avoir soudain disparu pour faire place à une expression plus humaine, tout à fait compréhensible. L'Italie l'attirait parce qu'elle était la terre de son idéal. Ce ne sont point les contemporains de Giotto, ni même Léonard de Vinci, qui le charmaient.

C'est Véronèse le lumineux, c'est Titien plus austère, c'est le gracieux Raphaël, le peintre de la forme, non le Raphaël du Mariage de la Vierge, mais l'auteur du Spasimo et de la Transfiguration ; c'est aussi le sombre et rude Michel-Ange, qui, dans son Jugement dernier, est païen comme Phidias lui-même. Et puis, en Italie, Rubens retrouvait des traces grandioses de cette antiquité qu'il admirait au point de n'être plus de son siècle. C'est en Italie, au milieu des ruines et des statues, qu'il a puisé ses idées sur l'architecture, qu'il a ruminé des révolutions artistiques; c'est à Rome que le germe d'un goût exclusif pour les œuvres du passé s'est développé de façon à lui faire écrire plus tard des lettres où l'on trouve des passages comme celui-ci :

« Le goût de l'architecture barbare et gothique diminue tous les jours en ce pays et semble tirer à sa fin, et celui d'une juste proportion, d'une symétrie régulière, conforme aux règles des anciens Grecs et Romains, se répand de plus en plus, à l'honneur et à l'embellissement de la patrie, comme il paraît par les églises bâties tout nouvellement par la vénérable Société de Jésus, dans les villes d'Anvers et de Bruxelles. »

L'esprit de Rubens est tout entier dans ces quelques lignes. Il veut « une symétrie régulière, conforme aux règles des anciens Grecs et Romains » ; il dit que l'architecture gothique est barbare, il admire le style jésuitique. A en croire ces principes absolus, on peut hardiment assurer que Rubens n'avait qu'un médiocre

amour pour les œuvres des Van Eyck, des Memling, des Metsys. Il ne pouvait pas plus aimer l'Agneau mystique et la Châsse de Sainte-Ursule que la Cathédrale d'Anvers; et, sans doute il pensait que les peintres du xve siècle, en Flandre, étaient des barbares. Il exagérait ce principe jusqu'à admirer le style baroque, neutre, véritablement barbare, parodie du style antique, invention des jésuites, et dont on voit encore aujourd'hui de beaux spécimens dans toutes nos grandes villes.

Quel rapprochement entre ce goût « d'une juste proportion, d'une symétrie régulière », et l'œuvre tout entier de Rubens! Il suffit de l'indiquer, sans développer les réflexions que pareille antithèse, entre la théorie et la pratique, doit amener dans l'esprit du plus simple des hommes.

Rubens était chrétien. « Il avait coutume, a écrit son frère Philippe, l'été comme l'hiver, d'assister à la première messe. » Il s'agenouillait devant l'autel, humblement, et il priait le Dieu en trois personnes, les saints et les martyrs, les apôtres et les légions d'anges; à ces heures matinales, quotidiennement, il possédait la foi des pieux chevaliers contemporains des Van Eyck.

Mais, rentré dans son atelier, il redevenait l'artiste exubérant qui a peint tant de Vierges et de Christs anticatholiques. Ce qu'il aimait avant tout, c'était le mouvement, la vie, l'éclat des couleurs, les lumières vives, du chatoiement jusque dans les ombres, toutes qualités qui sont les antipodes de celles qu'il faut au mysticisme. Ses tableaux étaient la protestation la plus élo-

quente qu'il pût exprimer contre ses croyances. Non seulement il se complaisait aux scènes mythologiques, il peignait avec amour l'histoire profane, il aimait le nu avec une préférence marquée, mais il restait païen jusque dans ses compositions chrétiennes. Et l'on peut s'étonner non sans raison que, comme Jordaens, il n'ait pas fini par abjurer une religion profondément antipathique à son talent radieux et expansif.

S'il avait été chrétien par son esprit comme par ses habitudes, il aurait admiré le caractère éminemment religieux de cette architecture ogivale, qu'il maltraitait et qu'il méprisait. Les lignes sveltes du style gothique, ces hautes tours dont les flèches paraissent s'élancer vers le septième ciel, ces colonnettes minces et comme immatérielles, au long desquelles la prière glisse avec les nuages d'encens, le mystère qui règne dans les longues nefs pareilles aux allées des forêts, sont l'image la plus parfaite qu'on pût inventer de l'idée chrétienne. L'architecture jésuitique, comparée à l'architecture ogivale, est lourde, vulgaire, prétentieuse, plus mondaine peut-être que ne l'est l'architecture grecque pure, qui au moins est solennelle et imposante. Mais c'est le côté d'expansion dans les formes, la solidité de l'édifice, l'ensemble froid des lignes, que Rubens acceptait comme une rénovation, une renaissance; la gloire de Michel-Ange lui donnait des insomnies; il voulait que « son époque » eût un accent bien marqué; il désirait que le XVIIe siècle flamand eût autant d'éclat que le XVIe siècle italien. Pour tout dire,

il y a là une contrefaçon qu'on ne peut nier, et qui rapetisserait Rubens, si avant tout il n'avait été un peintre exceptionnel.

L'austérité intérieure le glaçait; il priait mal devant les autels en bois sculpté, fouillés par des artistes imprégnés de l'idée mystique; les splendeurs italiennes avaient fait grandir encore en lui le goût des marbres brillants et des formes exagérées : sans doute, il déclarait incapables de vivre les personnages de la Bible interprétés par les artistes du xv[e] siècle. Il se révoltait contre cette rigidité des contours, ce modelé plat, ces expressions béates et sereines. L'idée de conformité avec les anciens Grecs et Romains n'existait plus en lui seulement pour l'architecture; c'était une pensée générale qui enveloppait tous les arts et qu'il appliquait logiquement à la peinture et à la sculpture.

III

Rubens est à lui seul toute une période, à la suite de la renaissance italienne; c'est la religion de Rome revêtant les formes du paganisme; c'est une nouvelle et très puissante influence de l'antiquité sur l'esprit moderne.

Si la Belgique, en même temps que la Hollande, avait fait sa révolution sociale, avait proclamé son indépendance politique, avait enfin réussi à conquérir son libre arbitre, Rubens, Jordaens, Van Dyck et Crayer eussent positivement été les peintres du patriotisme, comme le furent Rembrandt, Vander Helst et tant d'autres Hollandais émancipés. Mais esclave

de Rome par les principes religieux et politiques, Rubens devait, malgré son génie, subir l'influence de la papauté, sinon dans l'expression individuelle de son talent, au moins dans sa marche et dans son but. Les papes et les petits souverains, protecteurs du mouvement artistique italien au XVIe siècle, plus occupés d'art que du bonheur de leurs peuples, ressuscitèrent un siècle plus tard en Belgique. Car les archiducs Albert et Isabelle étaient alors les représentants, en Flandre, de Léon X, de Jules II et des Médicis. Comme les papes, ils aimaient la religion fastueuse; comme les Médicis, ils voulaient se faire une cour de grands artistes.

Rubens fut à Anvers et à Bruxelles ce que Raphaël avait été à Rome. De ces deux peintres, l'un avait vécu, l'autre vivait en prince; accablés de commandes, tous deux se faisaient aider par leurs élèves ; ils eurent les mêmes bonheurs incessants; comme les grands philosophes de l'antiquité, un nombre imposant de disciples écoutèrent leurs discours et s'en firent des lois. Ils travaillèrent pour les puissants. Leurs tableaux semblaient de nature à ne pouvoir orner que les temples et les palais.

Ils étaient aimés, car tous deux avaient le caractère affable et l'extérieur attractif. Ils forçaient leurs envieux mêmes à les admirer. Quant à leurs amis, ils étaient pour eux pleins d'enthousiasme. Un savant français, Peiresc, écrivait à Gevaerts, greffier de la ville d'Anvers, en parlant de Rubens :

« Je ne puis assez me louer de son hon-

nesteté, ni célébrer assez dignement l'éminence de sa vertu et de ses grandes parties, tant en l'érudition profonde et cognoiscance merveilleuse de la bonne antiquité, qu'en la dextérité et rare conduite dans les affaires du monde, non plus que l'excellence de sa main et la grande doulceur de sa conversation, en laquelle j'ay eu le plus agréable entretien que j'eusse eu de fort longtemps. »

Ces gracieusetés peuvent tout aussi bien s'appliquer à Raphaël qu'à Rubens. Dans ce parallèle, qui pourrait se développer longuement, ces deux génies du Nord et du Midi s'éloignent en un point principal : Raphaël est très influencé par les styles de ses rivaux ; Rubens est à l'heure de sa mort ce qu'il était au moment où il quittait la Belgique pour se rendre en Italie. Raphaël a deux et même trois manières dans l'ensemble de son œuvre; Rubens est toujours Rubens. Michel-Ange, avec qui le peintre flamand semble avoir certaines affinités par la grandeur de la conception, ne déteint pas sur lui, tandis qu'il tourmente Raphaël au point de forcer le caractère de ses figures dans ses dernières compositions.

La sensualité dont leurs œuvres sont pour ainsi dire trempées n'est pas de la même nature, non plus que la Belgique et l'Italie n'offrent une identité d'atmosphère, de sol et de produits ; mais l'un et l'autre sont païens, et tous deux ont la « cognoissance merveilleuse de la bonne antiquité » . Les vierges de Raphaël sont mignonnes et distinguées ; celles de Rubens sont puissantes

et fleuries; ni les unes ni les autres ne sont la mère douloureuse, emblème de chasteté, qu'avaient si bien comprise les maîtres primitifs. Si Raphaël n'était mort très jeune, il est certain que son style se fût tout à fait dégagé des maîtres gothiques, et que le Pérugin eût été complétement oublié; Titien et le Corrége eussent produit sur lui la même impression que Michel-Ange; il se fût enamouré de la lumière et du clair-obscur comme il avait été préoccupé de la sauvagerie de Buonarotti. Ainsi, tout portait ces deux hommes à se rapprocher, par la manifestation des idées et par l'exécution matérielle; et l'on peut dire, sans crainte d'être accusé d'émettre une opinion paradoxale, que Rubens et Raphaël, s'ils avaient vécu dans le même milieu, eussent été de parfaits rivaux.

IV

Rubens était si païen qu'il mêla à son épopée de la galerie de Médicis, dont les personnages sont presque tous ses contemporains, la famille des dieux de l'Olympe. En cela, il était de son temps, où l'on prisait plus qu'aujourd'hui peut-être la science du passé, où les écrivains ne s'occupaient que de Rome et d'Athènes. Mais ce n'en est pas moins là un anachronisme digne de remarque, commis par un chrétien exécutant des tableaux pour une princesse chrétienne. Qu'avaient cependant à faire en cette histoire de Marie de Médicis le Jupiter libidineux, la Junon maussade et la déesse de la sagesse, cette Pallas aussi violente que Mars lui-même?

Si l'on voulait avoir une preuve de plus de l'admiration que Rubens avait pour l'art grec le plus pur, il ne faudrait que feuilleter son œuvre gravé; à chaque page, on rencontre une réminiscence; mais il interprétait à sa façon le raide Apollon pythien ou le souple Gladiateur. Les choses et les hommes qu'il touchait, qu'il transportait sur ses vastes toiles portaient, malgré tout, avec le cachet de leur origine, le cachet de sa propre individualité.

Nul peintre, si l'on excepte Rembrandt et Véronèse, ne respectait aussi peu les « convenances » que Rubens. Ce qu'il lui fallait, c'était un sujet qui prêtât à peindre le nu, les belles étoffes, les scènes émouvantes et les armures d'acier. Il s'occupait peu ou point de la dignité des saints personnages : il donnait au Christ des poses tourmentées; il le représentait en des raccourcis prodigieux; il le montrait sous la forme d'un garçon brasseur, torse blanc et rose, gras, avec un visage vulgaire[1]. Il en faisait souvent un homme colère, dont les traits étaient défigurés par la contraction. Parfois aussi il arrivait à une expression de douleur navrante, ou de mansuétude, ou de noblesse toute humaine.

Bien qu'il fût très savant, il revêtait ses héros bibliques des costumes les plus étranges; il faisait un amalgame de toutes les époques. Marie la juive porte des robes de satin blanc; les soldats romains sont armés de pied en cap; par ce

[1] Voir certains tableaux du musée d'Anvers et, entre autres, l'Incrédulité de saint Thomas.

seul côté, il tient encore des maîtres gothiques; mais c'est une façon d'émouvoir les masses qui, sans doute, était calculée chez Rubens. Il lui importait peu de frapper juste, de montrer sa science archéologique, pourvu qu'il produisît un grand effet. Cette particularité de son talent le rapproche de Paul Véronèse.

Ainsi, Rubens le chrétien, qui « avait coutume, l'été comme l'hiver, d'assister à la première messe », est grec par son esprit et ses aspirations, humain et sensuel dans son œuvre. Il était renommé pour sa grande science, et il a commis, de parti pris, des anachronismes. Il était dévot, — de la meilleure façon du monde sans doute, — et il détestait le style ogival, qui porte aux rêveries mystiques, et probablement aussi les tableaux des maîtres gothiques, qui sont l'expression la plus élevée de l'extase catholique. Il peignait des Vierges désirables, des Christs et des apôtres herculéens; ses figures nues, dans les églises et ailleurs, sont réelles jusqu'à l'impudence. Et cependant, Rubens était un honnête homme et un peintre sincère.

Dans ces contrastes, dans ces désaccords, il n'y a de mensonges qu'en apparence. Rubens reflétait l'esprit de son époque qui, rassasiée de persécutions religieuses, en était arrivée alors déjà à une sorte d'indifférence pour l'idée, se contentant de la voir revêtue d'une forme splendide. Pour qu'on admît dans les églises les tableaux de Rubens, religieux seulement par les sujets qu'il avait traités, et pour qu'on les trouvât conformes à la lettre des livres saints, il fal-

lait que l'essence même de la religion fût singulièrement corrompue et amoindrie.

Le XVII[e] siècle, époque de troubles et de stériles agitations, n'avait ni systèmes sociaux bien arrêtés, ni formules positives; la politique et la morale étaient toujours aux mains des despotes, prêtres ou guerriers. Au nom de Dieu, l'Espagne avait ensanglanté la Belgique; le fanatisme avait tué la foi; la philosophie grecque et l'éloquence latine occupaient les savants; l'art surtout se tournait vers le passé comme pour y chercher une nutrition que le présent ne paraissait pas devoir lui offrir. Le mouvement dans les lettres provenait logiquement, dans sa marche lente et continue, d'un revirement universel. La Hollande seule, en s'arrachant violemment des mains du despotisme religieux, en s'émancipant, s'occupa d'elle-même, de ses mœurs et des faits de son histoire. Et le voisinage de cette nation énergique, et le trouble au milieu duquel il vivait, aussi bien que « la bonne cognoiscance de l'antiquité », donna au talent de Rubens ce caractère singulier, païen et humain dans la forme, religieux dans le sujet, et qui produit aujourd'hui l'effet d'un anachronisme.

Peintre de portraits, Rubens n'est ni plus ni moins admirable que peintre d'histoire héroïque ou religieuse. C'est toujours la même manière fleurie et resplendissante, la même fougue qui ne faiblit nulle part, une incomparable adresse dans la facture, une réalité sans pareille dans l'expression.

Cette expansion grandiose en toutes choses vise à un effet ineffaçable. Au premier regard, on admire, on est stupéfait, comme écrasé : on se sent devant le travail d'un homme en qui l'œuvre naissait tout d'un bloc, instantanément, comme une plante dans un sol vierge tout à coup fécondé. L'analyse, cependant, calme cette première impression. Et alors tous ces dieux, ces princes, ces bourreaux, ces martyrs, ces héros empruntés à la réalité et à la fiction, deviennent autant d'hommes vivants, sensibles, pétris d'os et de chair, que le fait ou l'idée emporte en des actions parfaitement terrestres. Et l'on s'aperçoit que, malgré l'histoire, tous appartiennent au pays étudié par le grand artiste, tous sont des Flamands, qu'ils se nomment Dieu le Père ou Liévin, Madeleine ou Thomas, Junon ou Marie de Médicis.

Oui, malgré son grand amour pour l'art antique, malgré sa vénération pour les peintres de Venise, de Parme, de Bologne et de Rome, malgré ses théories académiques, Rubens a gardé toujours cette individualité précieuse qui est la première qualité des hommes de génie. Ses défauts, ses audaces, ses extravagances dans la forme, sa coloration, sa façon de concevoir et d'exécuter ses compositions, tout est à lui, tout vient de lui et de ses observations.

Il ne quitta jamais le sol des Flandres; même pendant son séjour en Italie, il ne sut point se transformer; la pureté « idéale » de Raphaël et les exagérations de Michel-Ange, qui sans doute le ravissaient, ne laissèrent que peu de traces

dans le coin de son cerveau où la réflexion mûrissait les études et développait les fantaisies de son imagination. Jordaens resta flamand parce qu'il ne quitta point son pays ; Rubens resta flamand après avoir contemplé pendant huit ans les chefs-d'œuvre de tout un siècle, terribles épreuves auxquelles nul autre homme n'aurait pu résister. La solidité d'une pareille organisation, l'inflexibilité d'un tel caractère ne sont-elles pas de nature à éveiller toujours notre admiration et à maintenir la gloire de Rubens, malgré les engouements et les dédains momentanés, à des hauteurs à peine accessibles ?

Il mourut le 30 mai 1640.

LES TABLEAUX

Le Christ foudroyant le monde; le Martyre de saint Liévin; l'Assomption de la Vierge ; l'Adoration des mages ; le Christ montant au Calvaire ; les portraits d'Albert et d'Isabelle.

I

Il fut un temps où les hommes étaient corrompus outre mesure : c'est à l'époque où vivait saint François d'Assise, au XIIe siècle, si l'on en croit les visions que ce brave ermite eut sur un des sommets des Apennins, où il s'était réfugié pour prier et « vivre de privations ».

Cette époque, en effet, fut assez agitée, et on comprend qu'un homme doux, un philanthrope, un évangéliste, troublé par le bruit qu'on faisait autour de lui et par les luttes gigantesques que se livraient entre eux les nobles, de château à

château, de pays à pays, ait abandonné un monde où les paroles de paix n'étaient plus écoutées. Poursuivi par le souvenir des horreurs qu'il avait vu commettre, ce religieux, ami de l'humanité à sa manière, vécut dans la prière jusqu'à l'heure de sa mort, se nourrissant assez pour dégager sa conscience de l'accusation de suicide, mais trop peu pour être en bon état de santé. Ses souvenirs, unis à sa foi et à une faim continuelle, l'entretenaient dans la fièvre; endormi ou éveillé, il était tourmenté par des rêves, les uns radieux, les autres terribles : c'est le résultat de ce délire que l'Eglise nomme des visions.

Saint François en eut un très grand nombre. Un jour, il vit le Christ, armé de la foudre, descendre sur la terre, tout prêt à pulvériser les hommes. Il intercéda en faveur de ses semblables, malgré leur crime, et obtint leur grâce, aidé par la bonté de la Mater dolorosa et par l'éternelle indulgence du Salvator, à qui le monde est ainsi deux fois redevable de l'existence. C'est cette vision que Rubens a tenté de réaliser sur la toile.

II

Au milieu du tableau, debout sur des nuages, le Christ descend ; de la main droite il tient la foudre, et il s'apprête à la lancer. Le pied gauche seul pose sur les nuages, le pied droit est rejeté en arrière ; le Christ semble ne toucher à rien, il se précipite dans l'espace avec une effrayante vélocité.

A sa gauche, la Vierge, d'un mouvement de la main droite, rapide et suppliant, veut l'arrêter; elle crie grâce; et, pour mieux attendrir le Jupiter chrétien, de la main gauche elle découvre le sein qui l'a nourri.

Un petit globe figure la terre, sous le Christ; saint François s'est jeté sur cette boule et la tient embrassée avec une grande abnégation. Cependant, sa tête levée vers le Christ marque une frayeur et des angoisses épouvantables. Il craint pour les hommes, sans aucun doute : il y a bien longtemps que le saint ermite ne songe plus à lui.

Dans le fond du paysage, on aperçoit la cause de cette lutte. Des hommes, l'épée à la main, poursuivent des femmes, qui fuient en essayant de sauver elles et leurs enfants; au pied d'un arbre est couché un cadavre, que l'assassin dépouille; à l'horizon, une ville brûle. Ce sont ces violences qui ont exaspéré le souverain arbitre des mondes. Il veut anéantir son œuvre; heureusement saint François d'Assise est là, qui veille!

Le premier effet que produit cette scène, c'est de nous terrifier. Jamais la colère et la terreur n'ont été ainsi représentées. Le Christ, à demi nu, est lancé avec une volonté irrésistible; ses mouvements sont si justes, qu'on s'étonne de voir sa foudre rester aussi longtemps inactive. L'élan de saint François est superbe : il couvre le petit globe de ses deux bras et de sa poitrine, avec un admirable oubli de lui-même; mais il sent son audace et il blêmit. Tandis que la

Vierge, blême aussi et comme pâmée, semble s'écrier : « Mon fils!... arrêtez!... c'est pour eux que vous avez souffert. »

Ici, nous sommes bien loin des Christs du xve et même du xvie siècle. Ce n'est plus le Dieu placide qui voyait tout du haut de sa gloire, et qui trouvait les hommes plus faibles que criminels, plus imparfaits que mauvais. Le Christ de Rubens a les passions aussi vives que les nôtres. Son visage exprime la colère et l'exaspération, et l'on comprend que saint François ne soit pas rassuré. Sa poitrine nue est large et solide; ses bras nerveux et pleins sont ceux d'un hercule; si la foudre tombe, elle fera des débris, des ruines. Le Christ du Jugement dernier, de Michel-Ange, est un adolescent inoffensif, comparé à cette apparition. Ce n'est plus le sauveur du monde, c'est le sauvage dieu des armées, avide de destruction, qui se plaisait au massacre des Philistins et des Amalécites.

Mais la Vierge, qu'elle est touchante! Est-elle belle, jeune ou vieille? On ne sait; sa physionomie suffit pour qu'on l'aime : c'est une mère, c'est la mère d'un homme, plaidant la cause des hommes. A ses larmes, à ses supplications, personne ne résisterait. Saint François a un auxiliaire digne de lui; s'il était seul à défendre la terre, elle n'échapperait pas à la vengeance céleste; mais comment refuser un pardon à cette femme navrée?

Les petites figurines du fond sont vaillamment tournées et complètent, par l'élan que l'artiste leur a donné, ce drame saisissant. A la

droite du Christ, des anges tout nus voltigent éperdus, dans des poses désolées. Le paysage, le fond de ville, le ciel chargé de nuages, s'harmonisent avec la scène principale.

C'est là un des accents caractéristiques de Rubens, chaque détail s'efface et se fond pour concourir à l'ensemble de l'œuvre. Comme la composition est née instantanément en lui, on croirait qu'il l'a jetée par un regard, ou par un effort de sa volonté, sur la toile toute blanche. L'exécution disparaît devant le résultat obtenu. Que des mains ne soient qu'indiquées, que des draperies soient seulement frottées, peu importe! L'intérêt n'est pas dans un pli, dans une main, dans une tête, il est partout. On pourrait dire que tout y est, et que rien n'est fait. Qui donc cet homme extraordinaire n'émerveille-t-il pas?

Les mêmes observations peuvent être faites au sujet du Martyre de saint Liévin [1]. Lorsque Rubens mettait en scène un drame très mouvementé, il forçait tous les éléments au milieu desquels l'action se nouait, de participer au résultat final. Il concevait son sujet avec une telle puissance que, à l'heure de la création, un travail se faisait dans son cerveau qui enchaînait tous les acteurs du drame, et l'air, et les arbres, et les animaux, dans le même tourbillon vivant.

[1] Saint Liévin, s'il faut en croire les martyrologes, est le fils d'un noble Irlandais; ce fut son oncle, l'évêque Menalchius, qui lui donna les premières notions de l'apostolat religieux. Il vint en Néerlande vers le milieu du VIIe siècle, prêcha le christianisme dans le nord de la Belgique, et fut décapité, après un long martyre, à Esschen, près de Grammont, le 12 novembre 657.

Aussi, la plupart des épopées de Rubens font chercher des images dans les tourmentes de la nature, lorsqu'il s'agit de les décrire.

Cette harmonie « artificielle » entre les êtres et leur milieu n'a point été ailleurs mieux manifestée que dans le Saint Liévin. Le désordre et l'agitation sont partout et dans tout. Le saint à genoux, à gauche, entouré de tortionnaires impitoyables ; les gardes qui l'ont accompagné sur le lieu du supplice ; les anges foudroyants ; les enfants ailés portant palmes et couronnes destinées au martyr ; le ciel, où l'ouragan semble déchaîné, tout paraît emporté par la même force, qui n'est autre que la conception individuelle de Rubens.

Il y a dans cette manière de « créer » une œuvre d'art, et de mettre une volonté unique au dessus des éléments qui la composent, un principe dont le germe est mythologique, l'allégorie, qui anime tout ; et Rubens tenait ce penchant à mêler les choses extérieures entre elles, sans guère se préoccuper de leur antipathie réciproque, de son amour pour les fables de l'antiquité.

On ne peut lui faire un reproche d'avoir subi l'influence des païens, tout en peignant des sujets de la mythologie chrétienne. Qu'elle soit grecque ou romaine, la religion n'a-t-elle pas pour base le merveilleux? Rubens faisait intervenir, selon le texte des livres sacrés, des personnages immatériels dans les drames terrestres ; il exprimait des miracles : rien donc ne devait l'empêcher de faire participer l'air, les nuages,

le feu et l'eau à ses véhémentes compositions. Nul tableau ne manifeste mieux que le Martyre de saint Liévin ce beau désordre et, en même temps, cette harmonie de toutes les parties d'une œuvre d'art qui doit avoir pour résultat de frapper vivement l'imagination. On vient d'arracher sa langue au saint, dont la face livide est terrifiante, et dans les yeux de qui, cependant, apparaissent déjà, à la vue des palmes divines, un rayonnement d'espérance et une sorte de gratitude plus humaine que mystique. Un des bourreaux, coiffé de rouge, présente la langue saignante aux chiens; un second bourreau, dont la tête est véritablement féroce, tient un couteau entre ses lèvres, ce qui donne à sa bouche un effroyable rictus; un troisième, un genou en terre, vu de dos, le torse nu, semble vouloir arracher la barbe du martyr. Derrière ce groupe, des soldats effrayés se renversent l'un sur l'autre; un cheval blanc, attaché à un char, se cabre. A l'avant-plan à droite, un lourd soldat armé d'une pique gigantesque, se sauve, terrifié. Plus encore que dans le Christ foudroyant le monde, c'est l'image sensible de la terreur et de la violence.

Quant à l'exécution matérielle de l'œuvre, elle est des plus puissantes, et vaillante au point de faire paraître la facture du Christ foudroyant un peu massive. Nulle part Rubens n'a été mieux inspiré. Le Martyre de saint Liévin serait un chef-d'œuvre à côté des premiers chefs-d'œuvre de la peinture.

III

Par cette raison que tout, pour Rubens, avait dans ses tableaux une certaine somme d'intérêt, rien n'y est abandonné au hasard, malgré la fougue de l'exécution. Le Christ foudroyant le monde, qui semble fait d'un souffle, tant il est complet, a cependant ses accents plus mâles et ses parties vagues. Mais on ne s'arrête point à analyser; l'impression est trop vive : il faut d'abord redevenir maître de soi pour vouloir connaître les procédés de Rubens quand on voit ses tableaux la première fois.

L'étude détaillée de l'œuvre vous amène à une singulière impression, quand il s'agit de ces drames mouvementés avec tant de verve : il semble que l'artiste n'ait pas pu se reposer, et que, l'œuvre finie, il ait dû tomber comme une chose inerte, un homme épuisé.

Cette impression donne aux tableaux une qualité nouvelle, l'étrangeté. Quel géant fallait-il être pour couvrir ces immenses toiles, pour animer ces athlètes, pour faire pleurer ces vierges, pour lancer dans l'espace ces anges aériens et vivants? Etait-ce donc un homme, celui qui a soutenu pendant plusieurs jours ce travail qui nous effraye? Les héros de la fable sont construits avec des mensonges; leurs actions nous trouvent incrédules; leurs proportions répugnent à notre bon sens. Mais celui-ci, ce Rubens, ce Flamand, nous avons sous les yeux son œuvre, elle nous captive, elle nous transporte, et nous

sommes prêts à la déclarer impossible ! En parlant de lui, les mots « génie » et « sublime » ne paraissent pas exagérés. De combien d'hommes peut-on faire un pareil éloge?

Ce qu'on est disposé à croire, c'est qu'il savait réchauffer son imagination quand il se trouvait devant ses toiles. On peut supposer que chaque matin son génie l'envahissait avec une nouvelle force ; il se refaisait tous les jours la quantité de puissance nécessaire à l'accomplissement de sa tâche ; le fluide vital, créateur, l'inondait tout entier ; il pouvait être tout feu sans se consumer ; il n'a pas faibli jusqu'à l'heure de sa mort : n'est-ce pas un miracle?

Il est un de ces rares peintres qui font oublier l'esthétique vulgaire. Devant ses tableaux, on ne songe guère à s'occuper de couleur et de dessin ; il est au dessus des appréciations et des appréciateurs. Tout ce qu'on peut écrire sur Rubens, louanges et injures, n'effleure même pas sa gloire. La grandeur de ses conceptions, l'audace de ses moyens, son énergie et son adresse dans le procédé sont stupéfiants. Ses tableaux sont toute lumière ; quelquefois il s'y montre calme et posé ; le plus souvent il décrit des tempêtes ou des tranquillités navrantes, parce qu'il est là dans son élément. S'il saisit un drame entre ses deux mains nerveuses, il le pétrit, il le déforme, il le reconstruit : c'est sa chose, et personne autre que lui n'y peut toucher. Dans son Martyre de saint Liévin, il s'est élevé à une expression que personne avant lui n'avait atteinte. Il a dû voir en songe ces bourreaux ter-

ribles, cette foule effarouchée, ce saint livide et résigné. Il semble que l'imagination ne puisse inventer des images aussi émouvantes. Pour donner à la scène plus de magie, croit-on qu'il se soit servi de grandes ombres, qu'il ait demandé l'aide des moyens mystérieux? Dans le Christ foudroyant comme dans le Saint Liévin, tout est plein de lumière; rien n'est sacrifié; l'espace est large; il y a partout de l'air : l'ermite peut se sauver, s'il le veut, jusqu'à l'horizon; tout vit, tout respire, tout se meut.

Cependant, lorsque, après une longue contemplation, on s'approche des tableaux, et quand on les examine à la façon des peintres, on est tout désorienté. Est-il possible que ces frottis, ces apparences de formes, cette pâte mince qui laisse voir le grain de la toile, produisent à distance ce prodigieux effet? Rien n'est solide, rien n'est fini; ce sont de larges esquisses, enlevées avec une verve rare, mais des esquisses quand même. Une idée qui déjà vous a tourmenté, vous revient : c'est du décor! Et c'est vrai, Rubens s'est toujours contenté du résultat obtenu rapidement. Il a rarement approfondi et complété ses formes un peu lâches; il n'a guère serré ses contours, qui parfois semblent venus au hasard de la brosse, tant ils sont loin de la correction. Mais c'est cela aussi qui fait que les martyrs, les Christs, les apôtres, les Madeleines de Rubens paraissent se mouvoir aux yeux du spectateur stupéfait. Il aimait trop la vie et l'expression, pour les sacrifier à la rigidité des lignes et à l'exactitude du modelé. Son rêve bien fixé

sur la toile, pour ne pas l'alourdir, il y laissait le désordre du premier jet. Sans doute il songeait aux foules agitées, dont on ne peut prendre jamais une image juste et précise : l'homme, en se mouvant, ne déplace-t-il pas continuellement ses lignes extérieures? Les croquis informes ne sont-ils pas toujours plus vivants que les tableaux les plus amoureusement achevés?

L'expression aussi, dans les scènes violentes, est fugitive. Un écrivain qui ne se contente pas de reproduire un moment, mais qui donne plusieurs aspects du fait ou de l'homme qu'il a pris pour sujet, a vingt, cent moyens divers de compléter son œuvre et de la rendre viable. Le peintre doit absolument saisir une lueur dans ce foyer, un moment dans le temps, une convulsion dans la physionomie en continuelle expansion ; et avec ce peu, dire tout.

Voilà en quoi Rubens est le premier des peintres ; il n'hésite jamais ; il paraît se contenter de l'apparence, et cependant il donne la note juste, cri ou chant, joie ou terreur, colère ou compassion. A l'action du corps il unit l'agitation de « l'âme » ; il sait comment une tristesse morale, ou une idée, ou le déchirement des muscles, fait vibrer la chair ; jamais les douleurs qu'il exprime ne dégénèrent en grimaçantes laideurs. On ne rit point devant les contorsions de ses hercules, on est trop effaré. Il peut paraître vulgaire, mais point ridicule, et, comme Shakspeare, il se sauve du grotesque par le grandiose.

IV

Dans l'Assomption de la Vierge, au contraire du Martyre de saint Liévin, le mouvement des groupes semble avoir été réglé avec calme; l'ordre a présidé à la composition des deux parties distinctes, qui forment un tout étroitement lié dans leurs diverses ramifications.

L'Adoration des Mages est empreinte de la même sagesse qui se connaît et qui peut, croirait-on, conduire comme celui d'un enfant le pinceau du plus fougueux des peintres.

N'est-ce point là le caractère du véritable génie? Non, il ne faut pas chercher en Rubens cette fièvre surabondante qui prête du courage aux travailleurs vulgaires. Non, il n'avait point des heures de lassitude et des heures d'énergie surhumaine. Non, il ne devait pas échauffer à nouveau, chaque matin, son imagination. La vérité, c'est qu'il était puissant toujours, mais qu'il savait donner à chacune de ses œuvres les qualités qui lui sont adéquates. S'il avait peint le Martyre de saint Liévin avec la certitude tranquille qu'on observe dans la facture de l'Adoration des Mages, le drame n'aurait pas eu ce caractère emporté, cet aspect vertigineux qui saisissent dès l'abord l'esprit du spectateur.

L'artiste conçoit vivement, dans la fièvre, avec passion; mais au moment d'exécuter son rêve, il devient froid; sinon il concevrait, mais ne saurait exprimer. Si Rubens avait dû avoir dans le cerveau, pendant qu'il travaillait, toute la véhémence qu'accusent ses œuvres, il serait mort

à son second tableau. Diderot a écrit un « Paradoxe sur le comédien », dont certaines pensées peuvent être appliquées à une étude sur le génie de Rubens.

« C'est qu'être sensible est une chose, et sentir une autre. L'une est une affaire d'âme, l'autre une affaire de jugement. C'est qu'on sent avec force et qu'on ne saurait rendre... »

Rubens était donc fougueux ou paisible, énergique ou tendre, non par tempérament, mais à force d'art. Où nous croyons découvrir les marques d'une sorte de « folie de la brosse » en même temps qu'une furie de l'esprit, le grand peintre flamand avait travaillé avec la même sérénité qu'en ces coins où la placidité semble avoir dirigé sa volonté. Le fait de l'homme de génie, c'est de ne point se laisser dominer par son sujet, de lutter avec sa propre sensibilité et de la vaincre; autrement l'homme influe sur l'artiste, le maîtrise et lui ôte les moyens « superficiels » avec lesquels il doit produire une œuvre d'art.

Aussi, dans l'Assomption, c'est bien toujours Rubens, — le même Rubens qui a peint le Martyre de saint Liévin et le Christ foudroyant. Ici, il ne s'agissait pas de terrifier le spectateur. Ce qu'il fallait, c'était procéder par impressions douces, pour en arriver à une sorte d'extase réconfortante, à la fois austère et enthousiaste, qui enlevât l'esprit vers les régions immatérielles où se cache le mystère chrétien.

Les apôtres sont groupés autour du tombeau, dont la pierre est levée ; les uns sont debout, les

autres à genoux; tous manifestent un ravissement religieux. Déjà la pensée se détache de terre, bien que les personnages soient humains et que leurs pieds touchent encore au sol. A gauche, Madeleine et une autre jeune fille blonde se partagent des fleurs trouvées dans le linceul de la Vierge : il y a ici une idée allégorique, nécessairement, et poétique aussi, si l'on veut; les madrigaux ne sont point rares dans l'œuvre du « prince » des peintres flamands, parce qu'il aimait les femmes non seulement en homme, mais en prince.

Au dessus du groupe des apôtres, déjà noyée dans le bleu de l'air, la mère du Christ s'élève vers l'empyrée. Une chaîne, une grappe de petits anges tout nus, et les plus gracieux qu'on puisse rêver, soutiennent les nuages sur lesquels la Vierge est assise.

Les masses inférieures sont peintes dans des tons solides, et l'on pourrait dire matériels, en opposition avec la légèreté de la gamme dans la partie supérieure du tableau. L'harmonie dans les lignes, ici et là, est balancée avec goût et une science qu'on pourrait dire académique. Rubens a donné à ces grands plans à peine mouvants une grâce sévère et une sérénité qui reposent à la fois l'esprit et les yeux.

Ici, il n'y a point tumulte; l'agitation est contenue : elle fait songer au flux et au reflux de l'Océan calmé ; il y a une cadence dans le va-et-vient des apôtres ravis. Ils ne se jettent point l'un sur l'autre, en désordre; ils craignent de montrer un empressement vulgaire : l'image

est si douce qui leur fait lever les yeux ou qui les agenouille doucement, les bras tendus vers le ciel ! Titien avait compris ainsi le sujet de l'Assomption, et on ne peut nier que Rubens en eût gardé le souvenir. Mais il y a dans le tableau du peintre flamand une lumière azurée, réjouissante, que le grand coloriste vénitien n'a point cherché à produire et qui est comme l'âme de la composition de Rubens.

Il a mis plus encore de calme dans l'Adoration des Mages ; ce qui préside à la scène, c'est une familiarité du genre noble, et en même temps une onction souriante : l'image de l'enfant tout nu n'était pas faite pour donner au spectacle un ensemble solennel.

Cependant, la composition est fastueuse, orientale, et digne de ce sujet religieux traité par un peintre sensuel. Les Mages sont vêtus de drap d'or et de pourpre ; leur suite, composée d'Ethiopiens et d'Arabes, est bien en harmonie avec leur titre de roi. Le plus âgé des voyageurs est agenouillé devant le bambin, et, de sa barbe grise vénérable, il effleure les pieds roses qu'on lui présente à baiser. Le prince nègre sourit tendrement en regardant le petit Rédempteur ; il a l'air bon, il est touché. La Vierge, debout, en robe de velours violet foncé, à reflets rouges, préside avec bonheur, tout au milieu de la toile, à cette scène patriarcale. Saint Joseph, comme d'habitude, reste dans son rôle de bonhomme. Au fond, un soldat tout habillé de fer repousse la foule qui veut pénétrer dans l'étable, une foule peu respectueuse, impatiente, elle

aussi, de contempler ce nouveau-né qui amène de l'extrême Orient de si grands personnages.

Si l'Assomption fait songer à Titien, l'Adoration des Mages est bien complétement flamande, et si complétement qu'on peut affirmer que Rubens n'a point été seul à exécuter ce tableau. Ici, le défaut de lourdeur, qu'on rencontre éparpillé par fragments dans tout son œuvre, apparaît brutalement. Les plis des draperies sont généralement ronds et pesants; les carnations sont violentes; les physionomies sont rudement caractérisées. Les spectateurs repoussés par le soldat ont des visages écarlates. Nous surprenons Rubens dans sa faiblesse principale: il se faisait aider par ses élèves, et, dans l'Adoration des Mages, on pourrait presque déterminer les parties qui ont été peintes par Jordaens, ou par quelque autre praticien adroit resté inconnu.

Deux autres tableaux du musée de Bruxelles ont été exécutés par les « apprentis » de Rubens, sur des esquisses plus ou moins achevées : le Christ au tombeau et le Couronnement de la Vierge. Le dessin, dans ce dernier tableau, est vulgaire et l'on oserait peut-être dire maladroit; la touche est molle et ronde; l'harmonie de l'ensemble, quoique toujours imposante, n'a point cette magie habituelle aux chefs-d'œuvre du maître.

Outre le Couronnement de la Vierge et le Christ au tombeau, que l'on ne devrait pas classer dans l'ensemble du travail de Rubens s'il était question de l'épurer, le musée de Bruxelles pos-

sède encore une composition représentant Vénus visitant Vulcain[1]. Les figures en sont lourdes et banales; assurément les élèves de Rubens ont aidé à exécuter cette composition, du reste bien agencée. Le dessin de tous les personnages, et surtout de la Vénus, est plus que lourd, il est trivial. Seuls, les accessoires de l'avant-plan, ustensiles servant à forger, sont peints dans cette manière brillante et décorative, aisée et sûre, qui caractérise le saint Liévin et le Christ foudroyant.

Mais qu'importe! Oublions qu'il eut cette faiblesse, qu'il ne put aussi énergiquement que son voisin et contemporain Rembrandt travailler seul à l'épanouissement de sa gloire. Son œuvre tel qu'il est, avec toutes les ramifications qu'il présente en dehors de lui-même, peut déjà soutenir l'examen le plus approfondi sans diminuer jamais d'importance, même dans la conscience de ses ennemis.

V

Dans le saint Liévin et le Christ foudroyant, Rubens se montre dramatique; dans l'Adoration des Mages et l'Assomption, il est lyrique et familier; voici maintenant le Christ montant au Calvaire, qui fait apparaître son génie sous une expression nouvelle, quoique toujours parfaitement individuelle. Tourner autour de ce qui est colossal, homme ou chose, même superficiellement, c'est faire un voyage de découvertes.

[1] Ce tableau provient de la vente Patureau. Le gouvernement belge l'a payé 18,000 francs.

Le Christ montant au Calvaire est une épopée à la manière des grands poètes de l'antiquité. Le plan en est clair et précis ; les moyens employés sont simples ; tout détail est impitoyablement sacrifié s'il ne concourt point à l'effet de l'ensemble : la lecture du poëme vous laisse une impression profonde, vous exalte, vous reporte aux temps héroïques. Sans vous soulever de terre, ce tableau élargit l'horizon et le milieu où il vous transporte ; sans vous arracher à la réalité, il donne aux faits compréhensibles une importance à laquelle l'esprit qui pèse tout dans la balance commune ne s'attend pas ; de sorte qu'au premier abord, le bon sens général est pour ainsi dire effarouché ! On se défie volontiers des choses et des hommes que le premier regard ne mesure point facilement. Devant les tableaux de Rubens surtout, il semble logique qu'on ne s'abandonne pas, qu'on se dise : « Ces personnages plus grands que nature, sur cette toile immense, sont créations de charlatan ; tâchons de ne point confondre la dimension et la grandeur, et voyons si ces géants résisteront au choc de la raison et de l'analyse ».

Le Christ, écrasé par une croix énorme, est tombé sur les mains, en présentant sa face au spectateur, comme dans le Spasimo de Raphaël. Il est au milieu de la toile, vers le bas, au premier plan ; les deux larrons et les soldats qui sont coupés à la ceinture par le bord inférieur du cadre, sont sensés se trouver parmi ceux qui regardent. Au côté gauche du tableau, vis à vis du Christ, un groupe composé de la Vierge, de

saint Jean, de sainte Véronique et d'une autre jeune femme accompagnée de deux enfants. Sainte Véronique essuie le visage du condamné; la Vierge, les mains tendues, se précipite vers lui, tandis que saint Jean la retient à bras le corps. Au côté droit, suivant le Christ, et sur le même plan, une seconde femme avec un enfant; elle s'élance en avant pour assister au spectacle. Un homme du peuple à demi nu, qui par sa structure rappelle au souvenir les guerriers d'Homère, d'un effort énergique relève l'instrument du supplice; plus bas un autre homme en supporte le poids. Derrière ce groupe, et y touchant presque, trois cavaliers cuirassés, bannières déployées, cheminent vers le haut de la montagne, en causant entre eux, indifférents. Ils sont vus de dos.

Il n'y a certes rien dans ce poëme qui ne puisse paraître réel et qui prête aux divagations extravagantes. On se représente bien ainsi la montée au Calvaire. Nulle divinité ne s'interpose entre le martyr et les bourreaux : ce n'est point Dieu souffrant pour l'humanité qui est là tombé sous une croix, mais un homme traîné au supplice, suivi à la fois par ceux qu'il aime, par les méchants, par les badauds. Les femmes et les enfants, comme à tous les spectacles, sont au premier rang, avides d'émotions. Les larrons, poussés vers le gibet par deux soldats grossiers, n'inspirent ni pitié ni colère : ils sont domptés, — et d'ailleurs leur compagnon d'infamie est bien plus intéressant qu'eux. La Vierge, — la mère, — suit le convoi funèbre dans les angoisses

de la mort. Les cavaliers au casque empanaché assistent à la tragédie en hommes chargés d'une corvée. Tout cela est réel, vivant, non exagéré.

Quant aux expressions des physionomies, l'ensemble du tableau accapare si fortement l'intérêt que d'abord on ne s'y arrête point. Mais en se calmant, l'esprit cherche, analyse, parce qu'il veut savoir le pourquoi de toutes choses.

Le Christ, bien que harassé, trouve encore la force de sourire; ses traits sont altérés, mais il veut marquer la victoire que l'innocent remporte sur lui-même. La Vierge désolée est à demi morte. Son visage crayeux, où la douleur est comme stéréotypée, est navrant. Le saint Jean est sacrifié. Sainte Véronique, toute haletante, effleure d'un linge blanc, la tête ruisselante de sang et de sueur du Christ; attentive surtout à l'aider, à le servir, elle s'oublie, et sa physionomie marque parfaitement cette minute de calme qui se produit souvent à l'heure des plus fortes émotions.

Mais derrière sainte Véronique, tout au bord du cadre, cette autre jeune femme, cette inconnue, qui traîne après elle deux enfants nus, comme elle pleure, comme son cœur est serré! N'entend-on pas des plaintes sortir de ses lèvres entr'ouvertes? Rubens, qui aimait l'allégorie, n'aurait-il pas personnifié en cette femme la foule des femmes qui assistent aux exécutions publiques? Cette sensibilité vraie, et cette fascination produite par le spectacle où elles sont attirées, caractérisent très bien le peu de force

morale alliée à une si touchante marque de tendresse et d'humanité.

Ainsi donc, la montée au Calvaire n'offre rien, ni dans son ensemble, ni dans ses détails, qui soit en dehors ou au dessus de la réalité. Rubens ne s'est préoccupé que de rendre d'une manière saisissante le sujet qu'il voulait traiter. Il n'a point essayé de frapper l'imagination par une mise en scène tourmentée, ni par un aspect plus solennel que nature. Il a surtout atteint cette vérité relative qui a fait si longtemps la gloire de l'école flamande. D'où vient donc qu'à la vue de cette composition on se sent rapetissé et comme écrasé, on soit bien au dessous du milieu où l'artiste vous transporte? Il faut demander ce secret à Homère et à Shakspeare, à Homère historien de l'Iliade, à Shakspeare historien de Hamlet et de Macbeth. Cette hauteur d'expressions, qui n'appartient qu'aux hommes de génie, ne s'explique point. Il n'y a pas de lois, ni de règles, ni de critérium qui puissent sur ce sujet satisfaire la curiosité de l'analyste et du critique. Pourquoi Ophélia est-elle belle et touchante? Pourquoi les cris d'Achille terrifient-ils l'armée des Troyens et nous-mêmes? Pourquoi le Calvaire de Rubens est-il à la fois une scène absolument réelle et en même temps une épopée grandiose? Questions terribles qu'on ne résout point et qu'on ne peut résoudre, parce qu'il est impossible de trouver la clef du génie. Du moment où l'homme saura déterminer nettement, avec l'aide de la raison et de la déduction, le pourquoi des qualités supérieures qui

donnent à certains privilégiés la puissance créatrice, il saura aussi déterminer les moyens par lesquels on arrive à ces résultats qui font notre admiration. On peut tenter d'écrire des « traités du sublime », mais on ne peut pas espérer de l'expliquer jamais.

Le sublime est particulier à certaines natures, comme la grâce, la simplicité, l'humour à certaines autres. Le travailleur sincère donne sa note naïvement, dans toute sa plénitude, pendant une partie de son existence. C'est pourquoi il est absurde de dire : « Tel peintre manque de grâce, d'humour ou de sublime. » Si, aux qualités qu'il possédait, Rubens avait pu ajouter quelques qualités étrangères antipathiques à sa nature, il n'eût point été l'homme et l'artiste exceptionnels qui nous enthousiasment et qui exalteront nos successeurs. Ce qui, au contraire, le fait si grand, c'est la résistance que son individualité a constamment opposée aux entraînements de son siècle. Et la différence de principes qui existe entre les tendances de l'homme et les travaux de l'artiste, prouve d'une manière évidente et irrécusable l'énergie extraordinaire qui maintenait Rubens, pour ainsi dire malgré lui, dans une perpétuelle révolte avec lui-même.

VI

Le musée de Bruxelles n'est pas riche seulement en tableaux de Rubens; il possède deux portraits qui ont dans son œuvre une valeur hors ligne : ce sont ceux de l'archiduc Albert et de sa femme Isabelle, fille de Philippe II.

Ces portraits ont été peints par Rubens pour orner un arc de triomphe dont il avait lui-même composé le dessin, et qui est gravé dans l'ouvrage de G. Gevaerts intitulé : POMPA INTROITUS FERDINANDI AUSTRIACI, HISPANIARUM INFANTIS, etc...

Albert est en pourpoint noir orné de boutons d'or, tourné de profil à gauche. Il est à son balcon, il a ôté son feutre, qu'il tient de la main droite, tandis que la main gauche est posée sur la garde de son épée, et il salue « son peuple ». Il a une tête de mouton sensuel : la narine est ouverte, l'œil nage dans une lumière aqueuse, la lèvre inférieure est lourde; il n'a pas l'air intelligent et il paraît usé.

Il porte au cou l'ordre de la Toison d'or. A part l'air peu intelligent, il semble très bon et tout à fait gentilhomme. Pas plus que le duc d'Albe, ce n'était le gouverneur qui convenait à la Belgique.

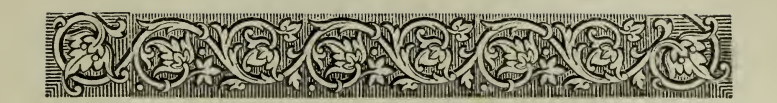
Sur le balcon est l'inscription suivante : ALBERTVS ARCHID. AVSTR. BELG. ET BURG. PRINC.

Isabelle est représentée de trois quarts à droite, en vêtements noirs d'une étoffe très raide, somptueuse. Sa chevelure rousse est surmontée d'une couronne de perles qui ont la forme de larmes. Six rangs de perles rondes descendent sur sa poitrine, écrasée dans un corset, sans doute par décence. La main droite tient un éventail, la gauche est appuyée au balcon. Elle est décorée comme un général qui aurait fait une campagne en faveur du pape : une grande croix pend à son cou, et une plaque étoilée, au

milieu de laquelle est peinte une image de la Vierge, est accrochée à sa poitrine, sur le sein gauche. Le fond gris est coupé en deux par un rideau de drap d'or, comme dans le portrait de l'archiduc. La princesse n'a pas l'air méchant, mais un peu hautain : c'est de son époque. Son règne a prouvé qu'elle n'était pas mauvaise femme, malgré son orthodoxie exagérée. Le balcon porte l'inscription suivante : ISABEL. CLARA EUG. HISP. INF. BELG. ET BURG. PRINC.

Bien que ces portraits aient été faits pour un arc de triomphe, et que ce soient des décors, Rubens n'en a peut-être pas réussi douze aussi complétement dans toute sa vie. Ils ont dû être peints chacun en une journée, car les dessous servent partout d'ombre, et les lumières sont d'une pâte fraîche, pure, sans retouche, qui montre dans tout son éclat la vaillance de la main du décorateur sublime.





JACQUES JORDAENS

Saint Martin guérissant un possédé; le Satyre et le Passant; les Vanités du monde; le Triomphe du prince Frédéric-Henri de Nassau.

I

Ce nom seul, Jacques Jordaens, a quelque chose de ferme, de solide; il est ample et euphonique; lorsqu'on le prononce, on obtient une sonorité mâle et pleine, qui fait tout de suite songer à un paysan sain et vigoureux. Et en effet, la solidité et l'ampleur sont les qualités les plus apparentes de cet homme tout d'une pièce, qui est né, qui a vécu et qui est mort Flamand.

Un événement eut une grande influence sur son talent : son mariage. Il n'était point appelé à vagabonder, à courir les amours faciles; il épousa, à vingt et un ans, une jeune fille qu'il aimait.

Ce mariage l'empêcha de visiter l'Italie, à l'imitation de la plupart des artistes ses contemporains. Il manifesta du regret, pendant quelque temps, de n'avoir pu réaliser ce rêve

persécuteur, qui trouble encore les peintres d'aujourd'hui. Il eut cette faiblesse. Mais il n'est pas probable que ce regret le poursuivît bien tard. Un pareil homme, si robuste, et qui voyait si juste, dut comprendre, à mesure que son génie se développa, que les œuvres de Michel-Ange et de Titien ne pouvaient qu'amoindrir par leur influence ses qualités naturelles. Avant d'avoir atteint l'âge viril, trente ans, il dut se sentir tout consolé de ne s'être point expatrié. Son succès fut plus grand que s'il avait dédaigné les Flandres et leur nature vivace, et leurs vigoureux habitants, qui l'inspirèrent pendant plus de soixante ans. Il fut heureux chez lui ; il goûta ce tranquille bonheur que ne connurent ni Raphaël, ni Van Dyck; la plus complète harmonie régna ainsi entre son caractère et les circonstances. Né à Anvers en 1594 [1], il y mourut âgé de 84 ans, en 1678, après avoir accompli joyeusement et laborieusement sa tâche. Quelle vie fut mieux remplie !

S'il s'était décidé à visiter Venise et Parme, où ses instincts de coloriste l'attiraient, peut-être il eût trouvé, par la comparaison avec Titien, Véronèse et Corrége, son talent lourd, matériel, disgracieux. Doué d'une grande énergie, sans doute il serait parvenu à donner

[1] La plupart des critiques et des biographes assignent à la naissance de Jordaens l'année 1593. Il n'y a pas de raison pour le mettre au monde en 1594, si ce n'est la légende qui se trouve au bas du portrait gravé par Pierre de Jode. Ce détail, du reste, n'est important que pour les historiens.

à son style un peu moins de rudesse et de franchise ; il aurait cherché et peut-être trouvé une sorte d'élégance malaisée, de grâce maniérée ; et, après avoir pendant longtemps essayé de se métamorphoser, le véritable Jordaens eût disparu, pour faire place à un hermaphrodite de l'art, dont le talent neutre n'aurait pu être classé par personne.

Lors même qu'il n'eût pas pris le soin de léguer son portrait à la postérité, on devinerait sa physionomie ouverte, ses regards doux, sa bouche ferme et sympathique, son nez gai, fort vers le bout, qui aspire l'air largement. Van Dyck a peint aussi ce bonhomme, mais on n'y reconnaît guère Jordaens, emmailloté dans des draperies, la tête emprisonnée dans une haute collerette, et qui étale sur sa poitrine sa main, dont les doigts sont ouverts en fourchette. Ce n'est pas cette face aplatie et mollement modelée qui peut donner une idée du peintre de tant de tableaux pleins d'énergie et de santé. Jordaens n'est lui que dans l'image produite par lui-même, le Jordaens simple, qui aime sa maison et ne déteste pas le cabaret. Il est vêtu avec une négligence qui sied à sa bonhomie. Tandis que dans le portrait de Van Dyck, il a mis ses beaux habits de soie, à l'heure où quelque prince attend sa visite ; il a l'air de se regarder dans un miroir placé hors du tableau et d'essayer une pose « à effet ».

Les gravures de ces deux portraits, exécutées par Pierre de Jode, se complètent par une légende placée au dessous du portrait de Jor-

daens peint par lui-même. Elle est naïve et ajoute encore au caractère de l'image.

« Excellent peinctre en grand, faict connoistre son esprit relevé par sa belle manière de peindre, est inventif en toute sorte d'ordonnances, soit en poésie, histoires, en dévotion et d'autres, il a faict les belles choses racourtantes pour le Roy de Suède, et plusieurs autres princes et seigneurs, est né à Anvers, l'an 1594, le 19 de mai, a faict son apprentissage chez son beau-père Adam Van Oort, tenant sa demeure en la ville de sa naissance ».

Il resta donc chez lui. Bourgeois flamand, il garda pures ses qualités natives, la volonté tenace et une sorte de sérénité convaincue qui rayonne dans tout son œuvre. Il vécut de la vie « vulgaire », besoignant tout le jour, le soir se reposant au cabaret ou causant avec les voisins.

Jordaens représente l'art flamand au XVIIe siècle, comme Rembrandt représente l'art hollandais. Tous les deux ont le génie le plus personnel. Tous les deux ont trouvé dans leur propre individualité les moyens d'exprimer l'impression faite par les choses extérieures sur leur esprit. Jordaens est le peintre de la nature expansive et rayonnante. Il ne s'est préoccupé que des vivants ; la lettre de l'histoire a toujours été pour lui un simple canevas sur lequel il a brodé les réalités qui l'entouraient. Les saints, les bacchantes, les paysans, les faunes ; les christs, les possédés, les apôtres ; les dames nobles et les villageoises, les vilains et les sei-

gneurs — tout ce qu'il a, d'une pâte grasse et solide, traduit sur la toile et sur le bois, a cet aspect florissant qui réjouit à la fois les yeux et l'esprit. C'est le peuple dont il sort qu'il a immortalisé : son œuvre personnifie la Flandre au sang riche, aux formes massives et résistantes.

Ah ! ce n'est pas Jordaens qui eût idéalisé les Flamands. Il était beaucoup trop honnête pour emprunter son principe à l'art grec ou italien. La nature lui plaisait telle qu'elle était ; il découvrait en elle (sans chercher, à des profondeurs où il se serait perdu, des beautés ressassées) mille faces différentes ; et de ces aspects se renouvelant et se transformant sans cesse, il tirait loyalement des pages lumineuses. Il avait dans les yeux un soleil qui faisait tout resplendir autour de lui. Nul peintre au monde n'a mieux exprimé l'éclat de la lumière et la coloration des corps. Véronèse et Rubens, qui ont également éclairé en plein leurs grandes compositions, pâlissent à côté de ce brutal, de ce violent harmoniste.

Donc, ses personnages ne sont point raffinés ; l'expression générale de ses tableaux de genre, de ses bacchanales, de ses sujets tirés des fabliaux, c'est une bonhomie sensée et caustique. Il raille : son arme n'est pas une pointe, c'est une massue. Il paraît vulgaire ; il est surtout puissant. Nul artiste n'a su moins que lui adoucir ses effets. L'homme et la nature qu'il a vus, qu'il a observés, nagent dans une atmosphère que les malades de la civilisation ne pourraient respirer.

Dans ses tableaux religieux, il n'y a pas apparence de mysticisme. Saints et saintes sont sur la terre. Leurs regards n'aspirent point au ciel. Ils sont trop vigoureux et trop vivants pour avoir jamais méprisé « l'œuvre de la chair ».

Cependant Jordaens, comme son maître et comme ses émules, a subi l'influence de l'école italienne. L'allégorie mythologique, l'amour des sylvains, des nymphes et des bacchantes lui vint de Venise et de Rome. Véronèse et Corrége déteignirent sur lui, en passant par les souvenirs enthousiastes d'Otho Vénius et de Rubens. Il n'eut pas, comme Rembrandt, le bonheur de respirer au milieu d'un peuple libre, délivré de toutes les tyrannies et qui vivait de sa propre vie alors que l'Europe était toujours l'esclave des monarchies et des religions. Toute l'existence du peintre flamand fut comme une longue protestation; il fit des mythologiades « réelles », et des scènes vivaces avec les légendes sacrées. Il n'était pas homme à mentir à son sang et à son bon sens.

II

Le musée de Bruxelles est riche en œuvres de Jordaens : quatre tableaux et une esquisse. Le plus important est le « Saint Martin guérissant un possédé ». Un groupe d'hommes presque entièrement nus s'efforcent de contenir un possédé; saint Martin, en habits pontificaux, semble prononcer des conjurations en faisant de la main un geste pour exorciser le diable. Sans

doute, le saint est bien certain de vaincre l'esprit malin, car il est d'une sérénité qui ressemble trop fort à l'indifférence. Un incrédule païen quelconque, assis sur un balcon à la hauteur des têtes du groupe principal et carrément accoudé sur un tapis magnifique, observe avec attention cette scène étrange. Tous les personnages sont plus grands que nature et peints avec une vaillance et une volonté extraordinaires. La forme, quelquefois négligée chez Jordaens, surtout en ses contours, est ici plus serrée; les mouvements sont calculés et cadencés; il y a une sagesse rare dans l'agencement de la composition. La couleur, chaude et nourrie, est d'accord avec le style proprement dit et donne à l'œuvre une homogénéité magnifique.

Jordaens, d'ailleurs, a prouvé bien souvent qu'il savait, comme son maître Rubens, mettre en scène de nombreux personnages et donner à ses créations des qualités épiques.

On connaît le sujet du tableau intitulé « le Satyre et le Passant ». Un paysan reçoit l'hospitalité chez un satyre. En entrant, ce paysan, qui avait froid, souffle dans ses doigts pour les réchauffer. Invité à manger, il s'assied à la table de l'hôte; la soupe étant trop chaude, il souffle pour la refroidir. Étonnement du satyre, qui ne comprend pas qu'avec le même instrument on puisse souffler le froid et le chaud. La Fontaine a fait de ce sujet une fable; la morale n'est pas la même dans l'œuvre du peintre et dans l'œuvre du poète. La Fontaine prend la

chose au sérieux et fait mettre le paysan à la porte par le satyre ; l'hôte soupçonneux dit :

« Ne plaise aux dieux que je couche
Avec vous sous même toit !
Arrière ceux dont la bouche
Souffle le chaud et le froid ! »

Dans le tableau de Jordaens, le passant, assis à la table, en face du spectateur, souffle grotesquement dans sa cuillère ; à sa droite, le satyre debout, tout nu, rit à se tordre en regardant devant lui : de l'autre côté de la table, la grand'mère rit ; à la gauche du voyageur, la femme du satyre, une paysanne flamande du XVII[e] siècle, assise et tenant son enfant sur ses genoux, rit ; l'enfant ébauche un rire d'imitation. La malice du paysan égaye tout le monde ; une bonne humeur contagieuse rayonne de ce tableau amusant. Le satyre de La Fontaine est un moraliste grondeur ; celui de Jordaens est un brave homme indulgent, qui ne se résout point à voir une grosse faute dans l'intelligente manœuvre du paysan. Le satyre de La Fontaine vous conseillerait volontiers de vous brûler la langue plutôt que de souffler le chaud et le froid par la même bouche ; c'est chercher une leçon un peu loin : le paysan représente aussi bien la prudence que la duplicité. Les sentiments du satyre et de sa famille sont plus conformes au bon sens dans le tableau de Jordaens que dans la fable de La Fontaine.

Ce tableau, par une sorte de mollesse sensuelle dans la forme et dans la couleur, est l'antipode du Possédé. Dans le Satyre et le Passant,

rien d'austère; tout porte, au contraire, à un large épanouissement de la jovialité, la vaste face bouffie, colorée et saine du paysan, le satyre moqueur, l'insouciante gaîté de la femme et l'expression toute matérielle de l'innocent poupart. L'harmonie de l'ensemble est dans ces tons dorés, à la fois doux et éclatants, qui semblent ne pas appartenir aux pays brumeux où Jordaens puisait ses inspirations.

Une allégorie, intitulée « les Vanités du monde », est un fouillis d'objets que le caprice du peintre a jetés pêle-mêle sur une table.

Ce sont des instruments de musique, fifre, mandoline, etc.; des poteries de prix, des plats d'argent ciselé, un casque à plume, une cuirasse, une mappemonde, des livres, un superbe perroquet rouge, hochets méprisés du philosophe et qui servent de distraction aux désœuvrés que le farniente accable. A gauche, un amour tout nu fait des bulles de savon — ô fragilité de l'existence! Au milieu, comme une pointe ironique, un crâne blanchi dit ce que nous serons. A droite, au fond, une lanterne est allumée, et un vieux homme à barbe blanche souffle sur cette pâle lumière, en gonflant grotesquement ses joues. La lumière, c'est l'âme ou plutôt la vie du possesseur de ces brillants hochets; le vieux, c'est le Temps qui, en cette circonstance exceptionnelle, et pour servir « l'idée » de Jordaens, essaye un nouvel engin de destruction.

« Accumulez les richesses, a peint Jordaens comme un autre l'eût écrit, rassemblez dans

vos maisons tous ces petits chefs-d'œuvre de l'art, devant lesquels se pâment les amateurs, jouissez en avare des sons qu'ils rendent et de leur éclat lumineux, — contentez toutes vos vanités — il faudra néanmoins mourir ».

Jordaens a donc eu ses heures de misanthropie; mais pour lui, ce n'était qu'un prétexte. L'idée n'est rien, en ce tableau comme en bien d'autres; ce qui charme dans ces « Vanités du monde », c'est la vaillante exécution de cet amas d'objets de diverses formes et de couleurs différentes.

III

Voilà donc comme l'esprit d'un véritable artiste se déploie en rayonnements lumineux : tous les genres lui sont également familiers; dans tous il est à la même hauteur. La spécialité est un cercle; la véritable intelligence est universelle.

Une grande esquisse du tableau décoratif — allégorique — qui se trouve au palais du Bois, à La Haye, « le Triomphe du prince Frédéric-Henri de Nassau », fait éclater plus splendidement encore l'originalité et la puissance de Jordaens.

Dans les esquisses, un vrai peintre se laisse aller à son génie; il s'épanche avec hardiesse; il ne songe ni à la postérité, ni à lui-même. Ce qu'il veut, c'est rendre visible l'image qui s'ébauche dans son cerveau, qu'elle soit trouble ou nette, complète ou seulement à l'état de germe. Il doit « faire vite », car, à mesure qu'il

veut produire cette image qui n'est encore qu'un rêve, elle s'efface, elle se perd, ce n'est bientôt plus qu'une apparence, presque rien. L'esquisse est donc exécutée dans les moments de fièvre créatrice ; ce qui explique les divagations de forme et de couleur, les coins à peine indiqués, les brutalités et la bravoure du pinceau, et ces finesses qu'on dit de hasard, tant elles sont prestes et immatérielles.

L'esquisse de Jordaens a toutes ces qualités de premier jet. Elle est vigoureuse, elle est à la fois douce et heurtée, comme tout ce qui est créé passionnément. Dans son cadre de un mètre seize centimètres de largeur sur un mètre douze centimètres de hauteur, malgré ses incorrections, ses contours à peine indiqués et le peu de clarté de sa signification, elle vaut mieux que l'immense tableau de La Haye, bien que Jordaens ait dépensé dans la toile officielle, comme dans tout son œuvre, son talent avec prodigalité.

Une autre allégorie, « l'Automne », complète d'une manière heureuse et montre sous ses différents aspects le génie de Jordaens.

Il fait encore chaud et la nature a atteint son degré suprême d'intensité dans l'Automne de Jordaens. C'est à la fin de septembre, en Belgique, et non en Italie ou en Grèce, dans les forêts sacrées. Ces femmes et ces hommes nus, déguisés en faunes et en faunesses, ce sont des Flamands. Ces fruits superbes, si appétissants, ces arbres de l'horizon ont poussé aux environs d'Anvers.

L'époque était aux mythologiades; c'était une mode, une sorte de vieux-neuf, de renouveau déjà un peu ressassé. Jordaens ne pouvait guère plus qu'un autre échapper au mauvais air; mais l'astucieux bourgeois se contenta d'ajouter de longues oreilles aux modèles vivants qui posaient devant lui, de finir en pattes de bouc le corps ridé de ce vieux coquin qui s'avance à droite, portant sur ses épaules son petit-fils, déjà aussi rusé que lui. Ce sont bien là des Flamands, hommes et femmes, des Flamands déshabillés, enivrés de raisin et tout prêts à continuer gaillardement cette orgie champêtre. Les belles chairs, solides au toucher, brillantes aux yeux! Et que ces gens sont heureux de vivre!

Peu de tableaux soutiendraient la comparaison avec cet Automne en pleine lumière, épanoui comme un bouquet de fleurs gigantesques. C'est la vie surabondante; une séve chaude et féconde circule partout; il est bien loin encore de l'hiver, cet Automne merveilleux! Non, non, l'homme et la nature ne périront pas de sitôt...

La femme debout, vue de dos, qui tourne vers la droite sa tête, en profil perdu, est éclairée de haut en bas et de gauche à droite par un soleil qui ne s'adoucit nulle part. Elle est d'un blanc doré, excepté aux jambes, dont la fermeté polie ressemble au marbre rose. La fille à demi couchée à l'avant-plan, au bord du cadre, le coude appuyé à la terre, est plus brune, mais tout aussi puissamment mordue par la lumière; de

l'autre côté, accroupi en face du spectateur, un faune de vingt ans, à l'air joyeux et viril, semble échanger avec la nonchalante des « paroles aimables », quelque grivoiserie du bon vieux temps. Il est tout à fait fauve ; sa peau a des reflets d'ananas bien mûr; ce n'est pas la première fois qu'il est en contact direct avec les vents au milieu des champs et des bois; c'est l'été qui l'a ainsi brûlé; c'est l'atmosphère tantôt humide et tantôt brûlante qui lui a donné cette vigueur; il n'aspire point au ciel et ne déplaît pas à son interlocutrice.

Et le vieux faune? Il est ridé, mais point usé. Sous sa peau tannée coule encore un sang rouge; il mange bien, il digère bien, il boit mieux encore; il aime les femmes, on le voit à son rire épanoui et à ses yeux quasi fermés qui analysent cyniquement la jeune fille debout devant lui. Il y a un nègre entre tous ces mythologues : il rit jusqu'aux oreilles. Le petit enfant, debout par terre, et dont on ne voit que la tête et les épaules, est déjà polisson. C'est une fille; elle est coiffée d'une naïve couronne de fleurs et de feuilles; en tirant la langue, elle regarde venir le faune, tandis que ses grosses petites mains écartent les roseaux au milieu desquels disparaissent les cuisses poilues du vieux ribaud.

Tout cela est radieux et vaillamment enlevé! Rien de terne ou de morne; physionomies, attitudes, ombre et lumière, reflets puissants, dont la transparence ne le cède en rien en solidité aux parties les plus éclairées, — tout dans ce

chef-d'œuvre marque le plaisir de vivre et l'amour du plaisir. Ce tableau, dans un couvent de Trappistes, serait un terrible adversaire de la fameuse et puérile sentence : « Frères, il faut mourir! »

VI

Jordaens est complet au musée de Bruxelles. Peut-être devrait-on ajouter à ces tableaux, qui caractérisent si bien le grand peintre flamand, un ou deux portraits, pour montrer comment il a caractérisé la bourgeoisie au milieu de laquelle il a vécu. Mais lorsqu'on a bien étudié le Saint Martin et l'Automne, on connaît ce brave homme, goguenard, sensuel, sincère, malin sous son air de bonhomie qui n'est pas joué, sérieux quand il faut, et beaucoup trop intelligent pour essayer de planer dans les « sphères idéales », d'où il serait tombé non seulement meurtri, mais honteusement dégénéré. Rien que pour avoir gardé jusqu'à la mort cette belle sincérité, Jordaens est un maître, même à côté des plus grands maîtres.

Aux yeux des puristes, c'est un Flamand grossier et matériel, une sorte de peintre boucher, souvent ignoble, toujours vulgaire, qui ne s'est jamais douté que le Beau existât. Pour plaire aux critiques exclusifs, il aurait dû se préoccuper des qualités d'autrui, chercher à s'exprimer dans une langue qu'il ne connaissait pas.

On a fait les mêmes reproches à Rabelais et à Rembrandt, à Shakspeare et à Jean Steen.

Homère lui-même, ce père des poètes, n'a point échappé à ces étranges mépris : on a accusé certains personnages de l'Iliade et de l'Odyssée de trop appartenir à la terre. Aussi, chanter qu'Achille mangeait, n'est-ce pas manquer essentiellement de goût?

Dans cette compagnie, Jordaens peut supporter les plus violentes injures; elles ne sauraient l'atteindre. Tandis que les imitateurs ne se soutiennent que parce qu'ils rappellent les maîtres qu'ils ont trop admirés, Jordaens garde son rang parmi les peintres de caractère qui suivent immédiatement, dans la hiérarchie artistique, les génies les plus abondants. C'est un des plus grands artistes de la renaissance flamande. Il n'est ni prince comme Rubens, ni bohême comme Brauwer — il est Jordaens, bourgeois de la ville d'Anvers, pur de corps et d'esprit, et le meilleur des hommes.





FRANÇOIS SNYDERS

Le Garde-manger.

I

On pourrait essayer d'établir dans les arts, d'une manière large, sans classification arrêtée, une échelle de proportions, une hiérarchie demi-raison et demi-sentiment, qui placerait à peu près selon la justice chaque artiste au rang qu'il doit occuper. Mais que de difficultés un pareil travail donnerait au savant assez hardi pour l'entreprendre!

Tous les sujets, interprétés par un homme de génie, sont beaux et peuvent passionner. Quel embarras de devoir choisir entre un paysage de Ruisdael et un portrait de Van Dyck, entre une Vénus du Corrége et un bourgmestre de Rembrandt, entre une scène familière de Jean Steen et un sujet religieux de Memling! Dans la nature, il n'y a rien de banal pour un peintre bien organisé; le paysan vaut le prince, l'arbre est intéressant comme le rocher et le fleuve; le rire, les larmes, l'extase, la colère,

ne sont que des prétextes; ce qui fait l'œuvre d'art inspirée de ces sujets divers, c'est l'interprétation.

Évidemment un tableau de « nature morte » de Snyders ne vaut pas un portrait de Vélasquez; mais il vaut davantage qu'une composition héroïque de Lebrun. A talent égal, les peintres de physionomie humaine surpasseront toujours les maîtres qui se sont contentés de grouper les ustensiles, d'arranger sur une table des fruits et des fleurs, et de suspendre à un clou les produits de la pêche et de la chasse.

L'homme, mort ou vivant, est le plus intelligent et le plus beau des animaux, c'est à dire que, mort, il est plus intéressant qu'un bloc de rocher ou qu'un chevreuil, que, vivant, par sa beauté comme par son intelligence il surpasse le lion et l'éléphant.

De sorte que, même en peinture, la face humaine et les actions de l'homme sont les sujets les plus dignes de l'attention et des préoccupations de l'artiste.

Mais il ne résulte pas de cette prédominance que tout peintre de portraits ou de tableaux représentant des scènes de la vie humaine, doive être placé en première ligne, par exemple dans une histoire philosophique de l'art. Un tableau ne peut jamais être supérieur à un autre tableau que par l'excellence de l'exécution. L'intention, en ceci, n'est rien et ne prouve rien; il ne s'agit ni de morale ni de législation. Les légendes populaires, les faits

héroïques, la mise en scène des grands hommes, les tragédies qui ont le mieux exprimé les passions sociales, les dieux eux-mêmes ne peuvent faire qu'une mauvaise peinture soit supérieure à une bonne, ni que Lebrun soit préférable à Brauwer. Un coin de muraille ou un bouquet des fleurs bien interprété vaudra toujours mieux que l'effigie de Jupiter ou du Christ, si c'est un peintre médiocre qui s'est attaqué à ces figures « sublimes ».

II

Snyders, qui a surtout peint des animaux vivants et des morts, des fruits et des légumes, n'en est pas moins un très grand artiste. S'il avait voulu représenter César ou Charlemagne, peut-être il eût échoué. Trouver son milieu, c'est déjà faire preuve d'une intelligence peu commune.

François Snyders est du nombre de ces hommes vaillants qui ont fait à Rubens un entourage digne de lui. Né en 1579, deux ans après « le maître », il arriva dans un de ces moments où les peuples, fatigués de lutter, produisent des œuvres pacifiques, complétant ainsi par les travaux de la pensée le triomphe des actions sociales.

On ne sait presque rien de sa vie, sinon qu'il épousa Marguerite de Vos, sœur des peintres Corneille et Paul; que ce fut un vaillant ouvrier et qu'il vécut soixante-dix-huit ans.

Sa manière est aussi personnelle que celle de Rubens et de Jordaens. Il excellait à mouve-

menter les animaux, comme Rubens excellait dans les scènes violentes, où les hommes s'acharnent sur les hommes. Son style, c'est à dire le caractère qui lui est propre, la forme dans laquelle il a traduit ses images, ses visions et ses études, a une très belle et très grande tournure. Parmi des tableaux d'histoire, à quelque école qu'ils appartiennent, les garde-manger, les chasses, les panneaux décoratifs quelconques de Snyders se soutiennent et font bonne figure.

Ce qui l'élève si haut, c'est cette particularité d'avoir exprimé si puissamment des objets souvent inertes, ou des êtres qui, par la place qu'ils occupent dans la nature, paraissent ne pouvoir inspirer que médiocrement les artistes.

Donner un aspect magistral à des touffes de fleurs, à des groupes de fruits ou à des amas de légumes ; voir les animaux par un côté pour ainsi dire épique, cela semble, en pure raison, fort singulier. Mais c'est par cette « singularité » précisément que les esprits d'élite, les intelligences exceptionnelles se manifestent à la foule en produisant ces grands effets qui échappent presque à l'analyse.

Les fleurs de David de Heem et de Rachel Ruysch sont fines, délicates et un peu métalliques. Les fleurs et les fruits de Snyders et de Jordaens sont robustes, éclatants. De Heem voyait les fleurs avec les yeux d'un fin naturaliste ; on pourrait presque dire qu'il ne les peignait pas, qu'il les caressait en les étudiant dans leurs menus détails. Snyders, d'une

touche plus ferme, leur donnait cette beauté exubérante et épanouie qu'elles n'acquièrent que dans les climats chauds et les sols généreux. Et même il serait possible qu'il eût peint des fleurs et des fruits comme jamais personne n'a pu en voir qu'en imagination; mais il n'a point menti, il n'a point inventé : ses fleurs et ses fruits sont aussi véritables, aussi naturels que les fleurs de Van Huysum et les fruits de Cuyp. Seulement, ils sont d'une autre race; ils ont passé, avant de se formuler sur la toile, par un creuset où ils se sont développés. En littérature, c'est la même chose. Les personnages d'Homère, si vivants, ne paraissent-ils pas plus grands que ceux d'Aristophane? Hamlet et Othello ne dominent-ils pas Lysandre, du *Songe d'une nuit d'été*, ou Mamilius, du *Conte d'hiver?* Ainsi, Shakspeare est tantôt épique et tantôt familier, tantôt tendre et tantôt bouffon. Quelle distance entre Daphnis et Roméo, ces amoureux classiques !

Snyders est de la race des maîtres décorateurs qui veulent des champs vastes et des scènes splendides pour leurs travaux. Les points de vue où se placent les peintres donnent à leurs œuvres le « caractère ». Van Huysum regardait les fleurs de tout près, sinon avec un verre grossissant, de manière à bien en voir toutes les suavités, toutes les nervures et le soyeux duvet microscopique. Snyders les admirait à distance et était surtout frappé par leur physionomie, si cela se peut dire, par l'ensemble de « l'être », et par le

charme qui se dégageait des groupes plutôt encore que par la beauté particulière des unités.

Il a souvent aidé Rubens dans ces grandes scènes où les animaux concourent à l'ensemble de la composition et la complètent; il y avait dans ce travail une haute difficulté : il fallait que les chiens ou les lions fussent du même « monde » que les personnages herculéens du maître. Sans se dépouiller de sa personnalité, le collaborateur parvenait à ce résultat. Si cependant Paul Potter et même Albert Cuyp avaient pu être appelés à aider Rubens dans les mêmes circonstances que Snyders, malgré tout leur talent, ils ne fussent point arrivés à mettre d'accord leur style plus simple — et plus près de la nature comme la voit tout le monde, — avec le caractère des « héros » de Rubens.

Néanmoins, Snyders est aussi honnête dans son interprétation de la vérité que l'ont été Cuyp et Potter. La différence d'expression entre ces artistes vient de ce que les objets les impressionnaient par des aspects essentiellement dissemblables, et de ce que la même idée ne les préoccupait pas.

Dans les arts, comme en science, dans la vie privée et dans la vie publique, l'homme bien organisé, quoi qu'il fasse, doit rester lui-même. Les esprits médiocres se contentent de suivre de bien loin les traces profondes des maîtres. Snyders, Van Eyck, Michel-Ange, Durer, Rembrandt, etc., n'ont besoin, pour produire de belles œuvres, d'autre inspiratrice que la

réalité. Snyders voyait à sa façon les formes, la lumière, l'harmonie des couleurs ; en lui se réfléchissait le monde comme dans un miroir grossissant. Si de ses chiens, de ses sangliers, et même de ses fruits et de ses fleurs, il faisait des « personnages » épiques, c'est que son tempérament avait quelque rapport avec celui des poètes de l'antiquité. S'il avait abdiqué son individualité en donnant aux choses un développement quelquefois excessif, il n'eût été qu'un peintre de talent à la suite de Rubens. Mais il a sa caractéristique ; il est lui-même, et il le faut admettre tel qu'il se révèle dans ses œuvres.

Bien que Snyders ne se soit occupé ni de politique ni de religion, on peut dire qu'il est un païen sensuel à la façon de Rubens et de Jordaens ; comme eux, il proteste en ses compositions contre toute réaction mystique ; il aime mieux retourner à l'épopée que de suivre les traces des derniers peintres chrétiens. Il cherche la vie et la grandeur dans la réalité, et non dans un style consacré, qui amoindrit l'être en l'enfermant dans les contours d'une rigidité terrible.

Snyders est donc en plein dans la révolution — dans la rénovation. Ses animaux vivent, se meuvent, hurlent et saignent. Il les a vus à la chasse, et non pas seulement dans ce coin mystérieux du cerveau : l'imagination. Son éducation, les mœurs de l'époque, son entourage l'ont entraîné en des manifestations peut-être exagérées ; mais il ne s'est point égaré en

des lieux où ses « modèles » ne pouvaient respirer, palpiter, vivre. Pas plus que ses émules, il ne voulut étouffer dans l'atmosphère où s'étaient plu ses devanciers. On a écrit que le style de Snyders, quoique toujours plus sage que celui de Rubens, touchait parfois à l'extravagance; mais toutes les réactions, toutes les renaissances, tous les essais de régénération, à toutes les époques, n'ont-ils pas été violents, excessifs? La passion ne calcule point. Quelle révolution n'a pas eu ce caractère surabondant? Croit-on que Giotto ait pu pressentir Michel-Ange, Titien et Tintoret. Même en songe, pendant une minute de fièvre prophétique, Lucas de Leyde pouvait-il deviner Rembrandt! David n'est-il pas l'antipode de Courbet, même de Millet? Aujourd'hui, sait-on quelle idée dominera les arts dans un siècle, malgré l'esthétique, la critique et la philosophie?

Snyders, bien qu'il soit élève du pâle Henri Van Balen, est donc un peintre mâle et habile parce qu'il est né à une époque et à une heure où la virilité et l'habileté pouvaient se développer en toute liberté. Un siècle plus tôt, s'il avait exprimé les mêmes sensations dans les mêmes formes, il eût été qualifié d'artiste monstrueux.

III

Sans doute, la salle que Snyders a reproduite dans le beau décor du musée de Bruxelles touche à la cuisine de quelque château où l'on attend un illustre convive. Le maître, voulant dignement fêter son hôte, a fait une chasse

dans ses bois, au bord de ses pièces d'eau : les produits en sont magnifiques ; Rabelais en eût vanté les beautés appétissantes à son fils Gargantua.

Le gentilhomme a complété sa chasse en achetant du poisson et en prenant à la terre ses fruits les plus succulents. Tout cela est étalé sur une large table, dans un désordre voulu, et représenté dans ses dimensions naturelles. Au milieu, un cygne blanc ; à gauche, un chevreuil ; couché en travers sur le cygne et le chevreuil, un paon. A droite, près d'un tas de petits oiseaux, un faisan doré. Sur un plat en porcelaine, d'un bleu délicieux, est un énorme homard, déjà cuit, et dont la belle couleur rouge vif s'harmonise parfaitement avec les tons tranquilles qui l'environnent. Au dessus du homard, sur une planche, une hure de sanglier, que ses défenses rendent formidable. Près de la hure, un chat guettant. A gauche, une grande corbeille pleine de pommes et de raisins aussi beaux que ceux de la terre promise ; un écureuil couronne le tout, rongeant un fruit rouge éclatant. Dans un vase en porcelaine, dont on ne voit que le dessus, des fraises ; et autour du vase, des asperges, des melons, des artichauts. Un jeune homme entre à gauche, apportant une seconde corbeille pleine de citrons comme on n'en voit plus et de figues fraîches qui, sans doute, ont acquis leur belle dimension dans la chaude atmosphère de Smyrne.

Comme sujet, ce n'est guère intéressant, si

ce n'est pour les gourmets, et aussi pour les hommes sains et simples qui ne dédaignent pas de bien manger — une fois par hasard.

Cependant du cygne ou du paon, ce n'est peut-être pas exquis. Être beau, ce n'est pas toujours être bon, ni bon à manger. Mais la belle peinture! et que ce panneau produirait un grand effet dans la salle à manger d'un palais, s'il n'était pas si bien à sa place dans un musée, ce palais populaire!...

La manière de Snyders est à la fois hardie et posée, énergique et sereine. Il ne s'abandonne pas au hasard de l'exécution. Chaque touche est placée avec une adresse savante juste à l'endroit qu'elle doit occuper. Il peint les objets selon leur nature, largement, ou grassement, ou légèrement. Rien n'est joli à analyser comme cet amas de petits oiseaux morts, jetés négligemment sur le coin de la table; il semble que si on soufflait sur les plumes, elles se soulèveraient pour laisser voir la chair rose où elles sont attachées. Le poil du chevreuil est doux et serré ; le duvet du cygne suit les ondulations de son cou gracieux, et s'étale en larges touffes épaisses sur la poitrine et sur le ventre ; les plumes du paon sont réelles; les fruits valent ceux de Jordaens.

Ce n'est point là ce qu'on appelle un trompe-l'œil. Il ne s'agit pas de la copie exacte et minutieuse des objets représentés : ce sont les animaux, les oiseaux et les fruits tels que Snyders les a vus et étudiés; nul autre que lui ne les interpréterait ainsi. Et c'est pourquoi ce

tableau d'êtres et de choses inanimées est un chef-d'œuvre, même lorsqu'on le voit entre deux portraits de Rubens. Ni Raphaël, ni Corrége, ni personne ne lui ôterait son mérite.

La figure du jeune homme est vulgaire, un peu niaise, un peu molle; mais elle se fond parfaitement dans l'ensemble de la scène. Pour Snyders, c'était un accessoire. Dans le paysage, l'homme disparaît aussi quelquefois. L'objet important, pour l'artiste, n'est-ce pas celui dont la physionomie le frappe le plus vivement? La grande faute, c'est toujours de vouloir exprimer ce qui n'a point excité notre admiration, notre étonnement ou notre plaisir. Et c'est dans les arts surtout qu'on peut dire : « Être soi, c'est être quelqu'un. »





ANTOINE VAN DYCK

Le martyre de saint Pierre; Silène ivre.

I

Pour la plupart des critiques, Van Dyck, parce que son talent est empreint de distinction et de grâce, et parce qu'il a les allures d'un gentilhomme fin et spirituel, n'est pas un peintre flamand.

Être flamand, d'ailleurs, ne comporte guère, en thèse générale, les sentiments délicats. Cette opinion est répandue un peu partout, que le Flamand doit nécessairement se montrer grossier et lourd. Nos voisins sont un peu la cause principale de cette espèce de discrédit dont le caractère flamand est entaché. Les Parisiens surtout se sont plu longtemps à nous représenter comme un peuple d'allures sauvages, de langage pesant et d'idées vulgaires. Or, on sait que, depuis un siècle et plus, la France et Paris ont fourni à l'Europe, au monde entier, des opinions toutes faites, avec des modes et des romans. Il n'est donc pas étonnant que l'esprit français, remontant peu à peu dans le passé, ait tenté même de représenter Van Dyck comme

un artiste égaré par le hasard chez un peuple absolument dépourvu d'élégance et de goût.

Sans donner à cette opinion une valeur qu'elle ne peut avoir, ne fût-ce que parce qu'elle est absolue, on doit cependant s'y arrêter, pour en tirer les fragments de vérité qu'elle renferme.

Le peuple flamand n'est pas délicat à la manière parisienne, et son goût ne ressemble nullement au goût qui met en extase les fins connaisseurs du boulevard des Italiens. Où le Parisien est subtile et fûté, le Flamand serait peut-être gauche; où l'Italien est aimable et caressant, le Flamand se montrerait froid, réservé; où l'Espagnol s'insinue et triomphe, le Flamand essayerait de s'imposer rudement. La politesse flamande ne revêt point les formes à la fois narquoises et onctueuses de la civilisation latine; l'abord est défiant, le langage n'est point fleuri. Tandis que les populations méridionales échangent de nombreuses marques d'effusion plus ou moins sincères, le Flamand, et en général l'habitant du nord de l'Europe, exprime l'accueil courtois par des paroles empreintes d'une grande sobriété. Certes, ce ne sont là ni des défauts, ni de la sauvagerie. On peut se fier et s'abandonner davantage à celui qui exagère plutôt la froideur que la chaleur de la réception.

Quant aux œuvres produites par le génie flamand, sans avoir toute la grâce par exemple des œuvres italiennes, elles n'en sont point tant éloignées qu'elles puissent faire faire des comparaisons désobligeantes pour la Belgique.

L'époque gothique a prouvé que le génie flamand ne manquait ni de charme ni de délicatesse. Memling, les Van Eyck, Quentin Metsys, Roger Van der Weyden, Stuerbout et tant d'autres maîtres d'un ordre moins élevé, peuvent certainement lutter avec toutes les écoles de l'Europe, et souvent lutter avec avantage, — même par des qualités qui ne semblent pas aux Parisiens de nature à s'épanouir dans des esprits flamands.

Enfin, il ne faut pas demander aux nations d'exprimer les sentiments autrement qu'elles ne les conçoivent, sous peine de voir bientôt disparaître leurs qualités particulières et peu à peu les individualités s'abâtardir.

II

Antoine Van Dyck, né à Anvers en 1599, de père et de mère flamands, est bien Flamand par l'origine et l'éducation. Son père, François Van Dyck, négociant, un des directeurs de la chapelle du Saint-Sacrement dans la cathédrale d'Anvers, épousa en premières noces Marie Comperis, dont il eut un enfant qui mourut en bas âge et à qui sa mère ne survécut que quelques jours.

Sept mois après la mort de Marie Comperis, François Van Dyck se remaria avec Marie Cuypers, qui eut douze enfants et qui mourut en 1607. Antoine est le septième enfant issu de ce mariage « béni ».

Il avait huit ans lorsque sa mère mourut. Marie Cuypers, disent les historiens, était une

femme intelligente et distinguée. « Elle excellait dans la broderie en couleur, et elle s'y exerçait avec plaisir à l'époque où elle était enceinte de notre peintre. » Cette note du catalogue du musée d'Anvers semblerait faire croire que les préoccupations de la brodeuse « en couleur » ont dû avoir une certaine influence sur l'esprit de l'enfant qu'elle portait en son sein, et que Van Dyck le coloriste devait logiquement sortir d'une mère qui harmonisait « avec plaisir » les différentes teintes dont se composaient les matériaux qu'elle mettait en œuvre...

Ce qui est plus sérieux, c'est que le jeune Van Dyck fut élevé par cette mère douée de qualités plus ou moins artistes, qui dut cultiver en lui, dès l'âge le plus tendre, les facultés qu'il tenait de la nature. Cette première éducation, qui cependant n'est qu'un jeu, exerce une pression constante sur le caractère des enfants, surtout lorsqu'ils ont une facilité de conception extraordinaire, et lorsqu'ils sont formés d'éléments très sensibles.

On ne peut point traiter d'insignifiant ce moteur primitif, puisqu'il exerce son influence sur les travaux et les pensées de l'avenir. S'il n'y avait, dans ce joli tableau d'une mère formant le goût de son fils, plutôt par des exemples que par des préceptes, autre chose qu'une image poétique, il serait superflu de s'y arrêter. Mais toute la vie d'Antoine Van Dyck est une preuve à l'appui de cette influence. On peut donc constater l'accord qui existait entre l'initiatrice et l'initié, et affirmer que le génie de

l'enfant avait été chauffé par les sympathiques et persévérantes leçons maternelles.

Deux ans après la mort de sa mère, Van Dyck, âgé de dix ans, était élève de Henri Van Balen. C'est ce peintre assez froid qui enseigna à Van Dyck les premières notions de l'art.

On ne dit point s'il resta longtemps à l'atelier de Van Balen, où il dut connaître François Snyders, âgé alors d'une vingtaine d'années. Une profonde obscurité enveloppe l'existence de Van Dyck jusqu'en 1618, époque à laquelle il a déjà conquis le titre de franc-maître; en 1620[1], il est élève de Rubens, qu'il aide dans l'exécution de ses nombreuses commandes. A cette époque, Van Dyck était donc déjà un maître peintre, puisque ses émules et ses rivaux lui en avaient donné le brevet.

En 1621, il abandonne Anvers; il va en Angleterre, où il fait pour Jacques Ier des tableaux et sans doute des portraits. Sa réputation s'était-elle déjà étendue jusque là? Avait-il été attiré à la cour de Jacques Ier, au contraire, par la réputation de la beauté anglaise si fine, si fraîche, si radieuse?

A la fin de 1622, il revient à Anvers pour revoir son père mourant et pour « apprendre quel témoignage de reconnaissance attendaient de lui les religieuses dominicaines[2] ».

L'année suivante, il part pour l'Italie.

[1] Catalogue du musée d'Anvers.

[2] Van Dyck fit pour ces dominicaines, qui avaient rendu des services à son père, un Christ en croix, qui est aujourd'hui au musée d'Anvers.

III

Ce second exil, il se l'est évidemment imposé; ou plutôt c'est par goût et par passion, autant que par mode, qu'il va passer en Italie un temps plus ou moins long. Il s'exile pour satisfaire des vœux ardents.

Van Dyck aimait les femmes au même degré que l'art. Il ne connaissait encore que par des copies et des gravures, et par les récits de Rubens, les œuvres de Raphaël et de Corrége. Il voulait voir les modèles qui avaient servi à ces maîtres fascinateurs, à ces génies voluptueux. L'Italie, plus encore au XVII[e] siècle qu'aujourd'hui, devait apparaître à l'imagination d'un jeune artiste comme la terre de l'amour et de la poésie.

Il représentait parfaitement alors la jeunesse enthousiaste et avide de jouir. Ces deux nobles passions, l'amour de la beauté et l'amour de l'art, sont les deux puissances qui ont fécondé son génie.

Il part. Rubens lui fait don d'un cheval blanc. Il ne s'agissait pas de chemin de fer ou de locomotion aérienne à cette époque; on ne brûlait pas les étapes; on ne voulait pas arriver avant d'être parti. Le progrès est une belle chose, et je ne suis point de ceux qui gémissent sur les transformations que subit le monde moderne. Le voyageur peut parcourir le globe plus rapidement, plus économiquement et avec plus d'aisance qu'il y a deux siècles. L'industrie et le commerce ont acquis au XIX[e] siècle un

développement extraordinaire. Mais le poète et l'artiste, ces deux capricieux, ont perdu bien des jouissances à mesure que les facilités de déplacement leur ont été données. On arrive de Bruxelles à Rome aujourd'hui en moins de temps qu'il n'en fallait au XVIIe siècle pour atteindre Paris ou Londres. Mais aussi on ne voit rien avant d'être arrivé. On ne sait plus voyager, et cependant, jamais on n'a été comme aujourd'hui d'un lieu à un autre...

Une preuve que Van Dyck savait voyager, comme tous les artistes de son temps, c'est qu'une belle jeune fille l'arrête à deux lieues de Bruxelles, à Saventhem, pendant assez longtemps pour qu'il y puisse faire un tableau, qui s'y trouve encore. Il se rendait à Rome par amour pour la beauté : il rencontre la beauté à Saventhem, dans un petit village flamand ; il s'arrête, descend de cheval, s'éprend de « la belle meunière » et s'en fait aimer[1]. On se le représente volontiers ainsi l'esclave de tout ce qui est beau, faible devant des yeux jeunes et brillants, valeureux pour en reproduire la séduisante image. Il y a, dit-on, à Saventhem, des paysans qui se prétendent les descendants directs de Van Dyck et de sa maîtresse, et qui s'énorgueillissent d'appartenir à cette souche « déshonorée ». Et quelle différence ferait-on entre cette prétention populaire et la fierté des

[1] Anna Van Ophem habitait un moulin, mais n'était pas meunière. Si la légende a un fond historique, comme c'est probable, le tableau de Van Dyck faisant foi, Anna avait la surveillance des chiens de l'archiduchesse Isabelle.

gentilshommes qui se glorifient d'être les arrière-petits-fils des courtisanes royales, lignée dont la cause première est loin d'être aussi pure et aussi désintéressée que les amours de Van Dyck et de sa belle amie brabançonne?

Cependant, il quitta cet heureux village; il quitta Anna Van Ophem; malgré sa jeunesse, il eut le courage d'abandonner ce bonheur et cette aventure romanesques pour courir les chemins difficiles de la gloire. On n'arrête point ces élans irrésistibles qui emportent les grands esprits vers leur destinée.

Il s'expatria donc; il alla d'abord à Venise admirer et étudier l'école de Giorgione et les œuvres de ses successeurs. C'est à Venise que le génie impressionnable de Van Dyck fut le plus tourmenté; c'est là que sa manière et son style se transformèrent momentanément et faillirent se transformer pour toujours. Il ne possédait pas la force de Rubens contre les séductions de cet art vénitien, dont les qualités avaient certains rapports avec les siennes — par exemple, la puissance et la finesse dans l'harmonie. Les portraits qu'il exécuta plus tard à Gênes, à Florence et à Rome se ressentirent de son admiration pour Giorgione et Titien.

Lorsqu'on songe à l'œuvre de Van Dyck, une gamme de tons gris perlé passe dans le souvenir, lumières d'argent, ombres un peu noires enfermées dans des contours d'une grâce sévère ou radieuse.

Ses travaux en Italie, selon les critiques les plus savants, n'ont point cet harmonieux

ensemble qui grave pour toujours sa caractéristique dans la mémoire. Il se fourvoie dans des essais stériles, dont il connut plus tard l'inutilité ; l'atmosphère et le clair-obscur vénitiens, très différents de l'atmosphère et du clair-obscur flamands, donnent à ses œuvres une étrangeté et en même temps une rudesse qui ne sont point d'accord avec ses facultés naturelles; ainsi que cela arrive quand on est séduit par un maître ou par une école, c'est par les côtés qui lui étaient le moins analogues qu'il se laissait influencer. Seulement, où tant d'autres ne parviennent qu'à la parodie, Van Dyck, malgré ses imitations, arrivait à des œuvres puissantes, presque aussi admirables celles des peintres vénitiens.

On peut dire que si Van Dyck était resté en Italie un peu plus longtemps, il serait devenu un peintre italien, un successeur direct des que Bellini et de Giorgione.

Ce qu'il emporta de ses séjours à Venise, à Gênes, à Florence, à Rome, à Palerme, et ce qu'il garda toute sa vie, parce que c'était le développement d'une de ses facultés naturelles, c'est l'amour de l'élégance et de la distinction, que, dans certains de ses portraits, il a porté souvent jusqu'à l'afféterie et à la mignardise.

Le grand défaut de ses portraits, généralement magnifiques, c'est qu'ils manquent de simplicité. Les personnages posent; les tournures sont d'une fierté un peu théâtrale; les mains surtout marquent un sentiment de vanité aristocratique par l'exagération de la grâce. Défaut

plus grave : toutes ces mains se ressemblent, elles paraissent appartenir au même individu; ce sont des mains imaginées. Ainsi, Van Dyck s'est souvent montré le courtisan de ses modèles en leur donnant une élégance conventionnelle.

Par tempérament, Van Dyck était attiré vers les gens raffinés; aussi vécut-il en Italie dans un monde éveillé, spirituel et galant, parmi les types que Boccace avait mis en scène dans son *Décaméron*, trois quarts de siècle auparavant. On peut affirmer, dût-on s'attirer les réprimandes des graves historiens, que les Italiennes, plus encore que les maîtres vénitiens, continuèrent l'éducation commencée par Marie Cuypers avec tant de sollicitude et d'intelligence. Ce jeune et brillant étranger, dont la chevelure blonde s'alliait si bien à la fraîcheur des joues et au doux éclat des yeux bleus, dut trouver chez les Génoises et les Romaines l'accueil hospitalier qui l'avait retenu pendant deux mois à Saventhem.

IV

Pourquoi quitta-t-il l'Italie, où il avait des succès, où tout semblait réuni pour le retenir toujours, les splendeurs des beautés naturelles, l'art du XVe et du XVIe siècle, les ruines, le soleil et le ciel, une gloire certaine et les aventures romanesques?

Il n'était pas véritablement dans son milieu. Enfant du Nord, c'est au Nord que son idéal existait.

Van Dyck revint à Anvers, où il habita pen-

dant quatre années, de 1628 à 1632. Mais là encore, il n'était pas chez lui ; il ne se sentait point dans le pays de ses rêves ; son esprit, tourné vers l'Occident, était attiré par une nature à la fois luxuriante et délicate, et un ciel moins embrasé que celui de l'Italie ; c'est là qu'il voulait vivre, aimer, travailler, et c'est là qu'il devait mourir.

Au printemps de 1632, il s'embarqua pour l'Angleterre.

Il fut reçu dignement à la cour de Charles Ier. Le roi le nomma son peintre et le créa chevalier. En 1633, il touchait une pension de deux cents livres sterling. Il lui fallut peu de temps pour prouver au roi et à la noblesse qu'il méritait l'estime qu'on faisait de lui.

Van Dyck peignit alors des tableaux, mais surtout beaucoup de portraits, qui sont encore aujourd'hui l'orgueil de l'Angleterre, où on le considère comme un peintre national. C'est à Londres qu'il rencontra ces fraîches, mignonnes et élégantes ladies et ces gentilshommes que son talent devait immortaliser. C'est en Angleterre que son style se perfectionna et que son harmonie acquit la finesse qui est une de ses qualités dominantes.

Ainsi, il arriva dans le milieu qui était le plus favorable à l'éclosion de toutes ses facultés naturelles. Là, il put à loisir se livrer à sa passion des formes délicates et des carnations fleuries.

L'existence raffinée de l'aristocratie produit des femmes qui ont quelque rapport avec les

fleurs de serre : le bien-être continu et les soins incessants arrondissent les contours, amincissent la peau, diminuent les os et les muscles et finissent par donner à l'ensemble de la figure humaine presque le charme « poétique » des suaves beautés entrevues dans les rêves. Ce serait la perfection, si le bien-être pouvait avoir comme palliatif viril la gymnastique et les longues courses à pied, qui développent la poitrine et rafraîchissent le sang.

L'Anglais, qui est un homme pratique, ne raffine point ses filles sans les fortifier; aussi, Van Dyck eut-il à peindre à Londres des modèles qui approchaient de la perfection : de là vient le grand nombre de chefs-d'œuvre qu'il laissa dans les familles opulentes de la Grande-Bretagne.

Van Dyck oublia donc les maîtres italiens pour s'abandonner tout à fait à la réalité. Non seulement ses portraits, mais ses tableaux furent des œuvres d'un peintre du Nord, impressionné par le caractère des hommes et des choses qui l'entouraient.

Pour arriver à ce résultat, il n'était peut-être pas mauvais qu'il eût vu de près, pendant quelque temps, les écoles méridionales. En Italie, Van Dyck serra davantage son dessin et se laissa moins emporter à la fantaisie du pinceau. En s'arrachant aux influences des maîtres de Venise et de Rome au moment propice, il ne laissa pas entamer son individualité ; l'Italie fut pour lui comme un miroir dans lequel il découvrit certains de ses défauts, qui lui

venaient plutôt de l'école de Rubens que de son tempérament.

A son passage à Saventhem, il était déjà le Van Dyck qui devait, de 1633 à 1641, peindre les portraits de toute l'aristocratie londonienne. A vingt-quatre ans, maître de sa pratique aussi bien que Rubens, il n'avait plus rien à apprendre, et son talent, à la fois si fin et si vaillant, ne devait que s'affranchir de l'école pour arriver à la hauteur qu'il allait atteindre. Ce fut l'Italie qui l'affranchit; s'il y était resté plus longtemps, comme son génie était très impressionnable, il s'y fût métamorphosé, corrompu. Ce n'est ni la vive lumière, ni les peaux bistrées et mates, ni les yeux noirs étincelants, ni la pétulance du geste, ni cette chaleur du sang bouillonnant toujours qu'il fallait au peintre de Charles Ier. Son talent, comme son amour, aspirait à des beautés tendres; son idéal était blond; le plein soleil lui brûlait les yeux; son esprit se plaisait en de fines pénombres, où le blanc même n'éclatait point.

Aussi, il se trouva si bien à la cour d'Angleterre qu'il s'y installa d'une manière définitive par son mariage avec miss Mary Ruthven, petite-fille de lord Ruthven, comte de Gowrie.

Miss Ruthven était jeune, très belle et pauvre. Un historien[1] prétend que Charles Ier fit épouser à son peintre cette noble jeune fille, attachée à la personne de la reine Henriette, pour « l'enlever à la débauche ». Le même historien, sur la foi de quelques biographes

[1] A. Michiels.

depuis longtemps connus par la légèreté de leurs appréciations, rapporte encore que Van Dyck, à qui ses dissipations faisaient une nécessité d'avoir toujours beaucoup d'argent, travaillait avec des chimistes à la recherche de la pierre philosophale.

Il aimait les femmes, c'est certain; mais est-ce là de la débauche? Ce sont les femmes qui ont « fait » Van Dyck, et l'histoire ne donne nulle preuve qu'il ait agi envers elles comme un honteux libertin. Rapporter des calomnies répandues par des écrivains qui ne s'appuient sur aucune preuve n'est pas digne d'un homme qui se respecte.

L'accusation qui transforme Van Dyck en alchimiste est plus absurde encore que celle qui en fait un débauché. Il épousa miss Ruthven, qui était jeune et belle, mais pauvre; lorsqu'il mourut, en 1641, il possédait environ deux cent mille francs. Le dissipateur était donc devenu thésauriseur qu'il avait pu, en quelques années [1], économiser cette somme, qui équivaut à un million de notre époque? A défaut de preuves irrécusables, un biographe ou un critique devrait écouter sa raison plutôt que se faire l'écho de ces bruits qui souvent naissent dans les esprits envieux ou mal disposés, et qui entachent, dans la postérité, le caractère des hommes qui méritent le plus notre admiration.

[1] On ne connaît point la date du mariage de Van Dyck; mais comme il fit en 1640 un voyage à Anvers avec sa femme, on peut supposer que c'était pour la présenter à sa famille, et qu'il n'était pas marié alors depuis bien longtemps.

Van Dyck, après son voyage sur le continent, en 1640, retourna en Angleterre, malgré les troubles politiques qui faisaient pressentir une révolution prochaine. Il y mourut dans sa résidence de Blackfriars, le 9 décembre 1641, huit jours après la naissance d'une fille, le seul enfant qu'il eut de Marie Ruthven. On l'enterra dans l'église de Saint-Paul.

V

Le peintre des belles signorine, des ladies tendres et pudibondes, l'élégant « cavalier » qui se fit aimer en Italie comme en Belgique et en Angleterre, semblerait devoir surtout exprimer d'une manière particulière les finesses féminines, traduire mieux que personne les fraîches carnations et les formes aristocratiques. Van Dyck a, en effet, excellé à faire revivre les doux sourires et les regards charmants. Mais cet homme passionné pour les aventures amoureuses avait une force nerveuse qui lui permettait de produire les œuvres les plus mâles, pour ainsi dire en désaccord avec sa nature délicate et voluptueuse.

En Belgique, dans la grande peinture d'apparat religieux, il n'a de rival que son maître Rubens. Et, par un côté exquis du sentiment, il n'a de supérieur dans aucune école du monde.

A son retour d'Italie, encore ébloui par les merveilles qu'il y avait étudiées, il garda un reflet de la couleur vénitienne. Nombre de ses travaux témoignent de la persistance de ses

souvenirs. Les deux tableaux du musée de Bruxelles, le Martyre de saint Pierre et le Silène ivre, sont évidemment de cette époque pendant laquelle Van Dyck se trouva tourmenté à la fois par l'ampleur flamande et par la puissante harmonie de l'école vénitienne.

Ces tableaux sont si étranges dans son œuvre qu'on a peine à se convaincre de leur authenticité. Autant, d'habitude, il se montre moelleux dans la forme et argenté dans la tonalité générale, autant dans le Martyre de saint Pierre et le Silène, il se manifeste en violences de toute sorte. Saint Pierre et ses bourreaux, Silène et ses compagnons sont brûlés par le soleil méridional. Où donc Van Dyck a-t-il trouvé les modèles de ces peaux rouges? Plutôt dans son imagination que dans la nature, car même les Siciliens, qu'il a vus de près, sont plutôt bilieux que sanguins et leur épiderme n'a pas ces teintes de soleil couchant. C'est surtout le Titien qui préoccupait Van Dyck à ce moment-là, et il l'a exagéré. Le modelé des figures est d'une solidité qui fait songer au granit, mais à un granit malléable, capable de se mouvoir. La facture est ample ; la touche, large et ferme, est posée selon la direction des muscles avec une adresse et une science rares. Ribera n'a nulle part montré plus d'accent dans l'exécution des nus. Ces deux tableaux rappellent aussi certaines œuvres de Rembrandt et de Jordaens. Le peintre qu'ils font le moins deviner, c'est celui qui les a conçus et produits, c'est Van Dyck.

Saint Pierre, nu, est cloué sur la croix, et deux bourreaux plantent en terre cette croix, mais de façon que le martyr ait les pieds en l'air. Le corps du crucifié est dessiné supérieurement, carrément, avec une énergie qui n'exclut point la finesse et la plus savante correction. La tête, où le sang afflue tout à coup, est flamboyante ; les yeux sont pleins de larmes ; le front est couvert de sueur ; tout le visage, contracté par la douleur, exprime des angoisses physiques. Les bourreaux, plus mollement accusés, font encore valoir les robustes accents par lesquels l'artiste a manifesté les souffrances du supplicié.

Le fond du ciel, d'un bleu intense et sans profondeur, a sans doute été repeint, ou tout au moins largement retouché.

Dans le second tableau, on voit Silène ivre soutenu par une bacchante avinée et un jeune berger. L'exécution du Silène est aussi vaillante que celle du Saint Pierre. Le torse ballonné du vieil ivrogne est modelé avec une vigueur et une science extraordinaires. La tête de la jeune bacchante — elle fait un mouvement pour ne point être baisée aux lèvres par le berger, mouvement plus agaçant que pudique — est touchée fermement, par larges plans, sans que l'allure heurtée de la brosse ait en rien fait perdre aux formes leur appétissante jeunesse. Le fond du tableau est sombre, d'un ton neutre.

Ces œuvres, qu'on pourrait dire excessives en comparaison des travaux caractéristiques de

Van Dyck, prouvent combien il est difficile de ne pas subir la domination des grands génies et d'admirer leurs produits sans rester fortement impressionné.

Les peintres de premier ordre, tels que Durer, Vinci, Rubens, etc., peuvent seuls résister aux beautés, aux qualités qui leur sont étrangères; ils savent, sans rien perdre de leur individualité, s'assimiler tant d'éléments nouveaux qui paraissent leur être antipathiques. Mais Van Dyck ne fut que passagèrement influencé : l'ensemble de son œuvre le prouve surabondamment. A peine il eut touché le sol natal, à peine il eut humé l'atmosphère du nord, à peine enfin l'harmonie vaporeuse des Flandres eut reposé ses yeux aveuglés par la lumière des pays brûlés, qu'il se retrouva lui-même et redevint ce qu'il n'aurait dû cesser d'être, un artiste flamand amoureux de la distinction des formes, des allures fières et des physionomies délicates et suaves.





REMBRANDT VAN RHYN

Portrait d'homme.

I

On commence à comprendre, à apprécier Rembrandt et son œuvre. Des biographies calomnieuses l'avaient dépeint comme un triste avare, ne travaillant que pour emplir d'or des tonneaux déposés dans ses caves. Cette misérable fable, inventée et répétée par des écrivains malhonnêtes et méchants, a été réfutée victorieusement par les érudits contemporains. La vérité, c'est que Rembrandt était passionné pour les objets d'art, et que, bien loin d'entasser niaisement le fruit de ses labeurs, il le dépensait en achats de statues et d'ouvrages d'art curieux.

La simplicité de ses mœurs a été méchamment qualifiée. En contraste avec les princes de l'art flamand, Rubens, Van Dyck et même Teniers, il menait une existence bourgeoise, sans autre préoccupation et sans autre ambition que son art. Le faste ne se serait point harmonisé avec ses instincts; il vivait trop absorbé, il était trop profondément distrait des choses mondaines,

pour y attacher jamais une importance quelconque. Aussi, combien plus il a creusé la physionomie humaine que ses rivaux des Flandres ! L'école de Rubens était surtout attirée vers les formes splendides et décoratives; Jordaens seul approchait de la simplicité et de la bonhomie de Rembrandt. Cette profondeur de l'étude vient de la passion unique qu'avait Rembrandt, tandis que les Flamands, vivant comme des gentilshommes, devaient être envahis, même devant leurs toiles, par toute sorte d'idées complétement en dehors du but qu'ils voulaient atteindre.

Bien loin donc de reprocher à Rembrandt les coutumes populaires qu'il a gardées jusqu'à sa mort, il faut admirer en lui cette force de volonté qui l'a tenu éloigné des banalités ordinaires. Pour subvenir à des dépenses luxueuses, il aurait dû moins respecter son génie, travailler vite et davantage, peut-être se faire aider. Des élèves auraient touché à la Ronde de nuit et aux Syndics!... Il aurait signé des eaux-fortes auxquelles son merveilleux outil eût à peine donné quelques accents!... Ah! qu'il a bien fait d'aimer sa maison au point de laisser croire qu'il était le gardien de richesses fabuleuses ! Les calomnies passent : l'œuvre du génie reste, éternellement jeune et sans taches. Pour la postérité, pour le philosophe, pour le critique, l'humble maison et l'existence paisible de Rembrandt valurent mieux que les « Steenen » de Rubens et de Teniers, que la vie agitée et voluptueuse de Van Dyck.

La nature du pays où il est né, son origine plébéienne, les occupations de ses premières années [1], son tempérament, à la fois passionné et tranquille, et sa vie retirée ont empreint ses œuvres d'un caractère austère et familier, naïf dans l'invention, dans l'expression toujours saisissant, souvent grandiose. Né à Leyde en 1608, il avait déjà fait un chef-d'œuvre, la Leçon d'anatomie, en 1632, à vingt-quatre ans. Mais il n'était pas de ces hommes qui tout à coup se révèlent par une création extraordinaire et qui se soutiennent à peine pendant le cours de leur existence. Il marcha sans se hâter, avec une sûreté tranquille, affirmant tous les jours davantage les qualités natives qu'il possédait, développant sa manière, et peu à peu exprimant son idéal avec une puissance incomparable.

Il eut deux maîtres — deux inconnus — Lastman et Pinas. Il procéda donc de lui-même, il n'eut de rapports intimes qu'avec la mère nature. En vain, les grandes écoles, italienne, espagnole et flamande, le solicitèrent à se tourner vers elles : comme Ulysse fermait ses oreilles aux chants des sirènes, il ferma les yeux, sans faire de grands efforts, aux lumières qui lui venaient du Midi.

Essayer de pénétrer dans ce mystérieux génie, c'est à coup sûr entreprendre une tâche

[1] Les parents de Rembrandt « demeuraient dans un moulin à drêche qui leur appartenait pour la moitié ». (REMBRANDT, *par le Dr Scheltema.*) On peut donc croire que Rembrandt, qui habita Leyde jusqu'en 1630, date de son arrivée à Amsterdam, travailla dans ce moulin, ne fût-ce que « en amateur » et par hasard.

au dessus de l'intelligence ordinaire ; pour l'expliquer, il faudrait passer sa vie à l'étudier, à le questionner, à le tourmenter. Les hommes simples sont invulnérables ; ils ferment hermétiquement la porte de leur intérieur aux curieux touristes qui observent tout superficiellement. Il y a aussi des sciences qui dévorent des existences entières et qui ne disent leurs secrets qu'aux chercheurs infatigables, à l'heure où ils agonisent. Rembrandt est comme la réalité, simple et complexe. Aux uns il ne dit rien, tandis qu'il met les autres dans des extases folles. Celui-ci le trouve trivial, celui-là sublime : il n'y a point de milieu. Il ressemble à ces femmes étranges qui ont certains côtés presque répulsifs, dont le profil, par exemple, est antipathique, et qui, vues de face, sont séduisantes au point de rendre des hommes criminels.

Oui, un analyste passionné pourrait consacrer sa vie au seul Rembrandt. Lorsqu'une fois on a regardé dans les yeux ce peintre modeste et effrayant, il y a fascination. On se livre à lui et à son œuvre, sans tergiversation, tout entier. Et vous verrez qu'avant peu sortira de quelque part une étude complète sur ce garçon meunier, et qu'on saura enfin ce qu'il vaut, à la honte des critiques qui, de parti pris, l'ont abaissé au second rang, parce qu'il n'a peint ni les princes, ni les dieux, ni les héros à demi fabuleux de l'antiquité.

II

Il ne s'agit donc ici que de Rembrandt vu à vol d'oiseau. Du haut de son ballon, l'aéronaute admire les caprices des fleuves, les grandes plaines d'un vert sombre qui représentent des forêts, les amas de pierres qu'on nomme grandes villes, les flaques d'eau figurant des lacs, et des bouts de fil à peine perceptibles se déroulant en routes royales et impériales. Palais, rues « immenses », parcs princiers, néant ! Quant à l'homme, ce chef-d'œuvre, cet être orgueilleux, le voyageur aérien ne trouve nulle part la trace de ses pas...

Vouloir disséquer Rembrandt, le dessiner en détail, le regarder à l'extérieur et à l'intérieur, c'est un travail dont l'idée seule effraye. Mais on peut avoir le désir de fixer, même dans un contour incertain, cette figure placide et radieuse, sans en approcher.

Tout autre artiste, quel qu'il soit, est exprimable par un côté. Rubens est imposant et superbe, mais très net ; il se montre dans toute sa splendeur expansive ; Michel-Ange est grandiose, mais il a des points vulnérables : il est mécontent, morose et peut-être misanthrope ; Corrége est un Grec sensuel transformé, qui aime mieux la lumière que les corps ; Vinci seul est puissant et profond, et par là Rembrandt a avec lui des affinités [1]. Peut-être aussi Durer.

[1] Ce rapprochement entre Vinci et Rembrandt appartient à W. Bürger ; il est d'une rare logique, et il étonne beaucoup les critiques qui analysent superficiellement, et que « les manières » des deux artistes suffisent à désorienter.

Ce qui rend perplexe devant les chefs-d'œuvre de Rembrandt, c'est qu'ils sont à la fois fantastiques et réels. Dans la Ronde de nuit, on ne sait quel monde d'hommes se meuvent, viennent à vous. Ils vivent parfaitement, ils sont robustes, le sang coule dans leurs veines, il y a des rayonnements dans leurs prunelles. On fraterniserait volontiers avec eux. A mesure qu'on l'analyse, on se sent pris de sympathie pour cette foule tumultueuse et on voudrait s'y mêler; l'illusion est si extraordinaire qu'il semble possible de tourner autour de ce capitaine noir et de ce lieutenant jaune, qui s'avancent en causant, au milieu de la composition, tout à l'avant-plan. Mais à mesure qu'on approche, la vérité disparaît. Les contours se fondent, s'étalent, se dérobent; il y a entre eux une sorte de confusion. En vain on veut saisir les points d'intersection, la ligne extérieure qui termine un corps, un objet : rien de précis et d'arrêté. Et cependant, on vient de se dire : « Voilà bien la réalité! » On s'éloigne; de nouveau tout revit. C'est comme les oasis que crée le mirage; il faut pouvoir s'arrêter à la distance voulue et rester dans l'extase.

Ce côté insaisissable du talent de Rembrandt est allié à la plus grande énergie dans l'exécution. Chose incompréhensible, son procédé, au rebours de celui des peintres du xve siècle, est sauvage et difficile; et cependant ses moyens, comme ceux employés par les maîtres « gothiques », échappent à l'analyse. Où les autres sont simples, il est compliqué; où Van Eyck et

Memling sont sages, il est fou. On pourrait dire qu'il y a parfois de l'égarement dans sa manière. Mais il est si souvent placide ! La Ronde de nuit est surchargée, fatiguée, peinte on ne sait avec quoi, ni comment. De loin, l'effet produit est une sorte de vertige ; de près, la nature du travail complique le problème et augmente le nombre des questions à résoudre. Personne au monde n'a quitté ce tableau sans avoir perdu un peu de sa perspicacité.

Il y a, à gauche, une petite fille en pleine lumière ; à distance, c'est d'un effet prestigieux : elle ressemble à un rayon de soleil pénétrant soudain dans un coin sombre, et qui éblouit. De près, ce n'est qu'une masse de pâte dorée où plus rien ne se distingue ; dans le visage, on devine le nez, les yeux et la bouche. Rembrandt y a mis une fureur de brosse singulière, extravagante. D'autres personnages du même tableau sont peints avec une douceur et une sûreté étonnantes.

Plus on avance dans l'examen de cette œuvre à part, moins on s'explique ses rouages ; on pourrait croire qu'elle a été exécutée pendant une nuit d'orage, par un homme inspiré, transfiguré, et qui ne tenait plus à notre monde que du bout des pieds.

Un autre tableau, les Syndics (ces deux chefs-d'œuvre sont au musée d'Amsterdam), est exécuté d'une main plus ferme dans toutes ses parties. C'est presque brutal à force de sincérité ; la touche est ample et sûre, la couleur imposante. En cette page superbe, la réalité est

stupéfiante. Cependant, nul tableau au monde n'est d'un effet et d'une composition plus simples.

Six hommes sont autour d'une table couverte d'un tapis de grosse laine à dessins d'un rouge vigoureux ; cinq sont assis, le sixième est debout. Ils causent entre eux, ou bien ils discutent quelque grave sujet devant une assemblée invisible [1]. Ils sont vêtus de noir; au fond, une boiserie d'un ton neutre. Rien dans tout cela qui paraisse au dessus de la banalité ; des buveurs, des « banqueteurs » autour d'une table, seraient tout aussi intéressants.

Pourquoi donc devant ces six hommes se trouve-t-on tout à coup immobile et presque effaré? Il n'y a là ni fantasmagorie, ni effet imaginé pour captiver les premiers regards, ni beauté selon l'esthétique des Grecs, ni action sentimentale ou dramatique. Point de gestes, à peine une expression! Mais n'est-ce pas la réputation de l'auteur et de l'œuvre qui vous influence? Ne se passionne-t-on pas parce que des exaltés vous ont d'abord monté l'imagination à ce degré où la fièvre empêche de sentir juste et de raisonner? Cinq hommes assis et un homme debout, ne faisant rien, sans beauté, ne peuvent impressionner aussi fortement. Dans la nature, ils seraient indifférents. Cela prouve que, dans les arts, ce n'est pas seulement la beauté, le mouvement, le sentiment qui impressionnent. Et c'est là justement un des côtés mystérieux et profonds du génie de Rembrandt.

[1] W. Bürger. *Musées de la Hollande.*

Il émeut, il charme, et on ne sait l'analyser. D'où vient cela?

De ce qu'il ne s'arrête point à la surface des êtres et des choses et de ce qu'il les pénètre. L'œil, le front, la bouche ont pour lui non seulement des formes précises, matérielles, mais une vie, une mobilité, dont les manifestations ne sont pas visibles pour la foule. Tout en modelant les corps solides et palpables, il donne la physionomie individuelle et le type. Pour lui, « le modèle » ne doit pas s'agiter ; il se révèle aussi parfaitement à l'état de calme absolu que dans l'action.

III

Si l'on voulait trouver un adversaire et en même temps un antipode à l'art grec, ce serait l'art hollandais qu'il faudrait choisir. Dans un parallèle, on verrait que l'art antique était soumis à des règles et exprimait un symbole, et que l'art hollandais, dont Rembrandt est la plus haute expression, est libre et reproduit des caractères. D'un côté est le mythe, de l'autre, l'individu ; en Grèce, l'asservissement dans l'uniformité ; en Hollande, l'indépendance dans la diversité ; à Athènes enfin règne la beauté plastique, à Amsterdam la physionomie.

Voilà ce qui fait qu'on tressaille devant les tableaux de Rembrandt ; ce sont des hommes qu'il a mis en scène, c'est nous, c'est tout le monde.

Quelle est la signification d'un art aussi simple ? A quelle nécessité cette vérité artistique

peut-elle répondre? Le philosophe, le moraliste, l'historien auront-ils toute satisfaction devant les tableaux de Rembrandt et de l'école hollandaise?

Quelle est la signification du symbole et de l'allégorie? En quoi les tableaux italiens du XVIe ou flamands du XVIIe siècle répondent-ils à la morale publique ou agrandissent-ils les idées philosophiques?

Un art qui a produit la Ronde de nuit n'est pas moins éloquent que l'art dont est sortie l'Ecole d'Athènes : ici sont groupés des savants et des artistes; là sont assemblés les défenseurs de libres institutions. Raphaël a peint les splendeurs de la Grèce; Rembrandt a interprété grandement, d'une manière saisissante, avec des moyens tout individuels, une scène qui pourrait porter ce titre prétentieux et inutile : « Le Patriotisme armé », ou « la Force populaire ». Et lorsqu'on donnerait à la Leçon d'anatomie un nom grec modernisé, cela ne lui ôterait ni une qualité ni un défaut.

Il est certain que des hommes comme Vinci et Titien, s'ils avaient vécu en Hollande en 1650, eussent peint les mœurs de leurs pays plutôt que des sujets de l'histoire sacrée. Ils auraient été poussés dans la réalité avec plus de passion qu'ils ne le furent au XVIe siècle. Ils se seraient laissé séduire tout comme Rembrandt, Vander Helst et Franz Hals, par le côté le plus saisissant et le plus réel des mœurs de leurs contemporains.

Au lieu de mêler l'existence idéale à l'exis-

tence positive, au lieu de faire intervenir dans leurs débats sociaux et familiers la personnification du bien et du mal, dans les formes diverses qu'on leur a données depuis tant de siècles, les artistes hollandais ont vaillamment essayé d'exprimer le fait, le caractère, la nature, dans leur vérité la plus expressive. Il leur a paru qu'une assemblée de savants représentait tout aussi parfaitement la Science qu'une femme drapée à l'antique, entourée des attributs sans lesquels elle n'aurait plus aucune signification. Apparemment qu'une assemblée populaire discutant les lois d'un pays donne de la Puissance une aussi bonne idée qu'un empereur assis sur un fauteuil doré, entouré de courtisans; apparemment aussi qu'un jeune homme et une jeune fille qui se regardent dans les yeux ou qui sont tendrement enlacés, expriment l'amour d'une manière plus sensible qu'un enfant ailé tout nu qui, les yeux bandés, cherche un but à des flèches d'opéra-comique.

La révolution artistique, en Hollande, a eu pour résultat d'empêcher l'envahissement des esprits par les rébus enfantins de la mythologie, et ensuite de donner à l'homme une autorité que les souvenirs du passé eussent amoindrie au profit des mythes et des symboles. L'art même des anciens était moins mystérieux et mieux défini que les multiples expressions de l'art italien de la renaissance. Les moteurs et les moyens étaient bien plus simples en Grèce qu'à Rome et à Florence.

L'art hollandais n'a voulu rien emprunter à

ses aînés ; il ne s'est pas laissé mettre d'entraves — grecques, italiennes ou flamandes.

Cet art libre devait produire beaucoup d'individualités; chacun de ses peintres allait où le poussaient ses instincts, dans les chaumières ou dans les salons, dans les cabarets ou dans les fermes, à la guerre, dans les forêts, sur la mer. Les diverses castes de la société, comme les aspects variés de la nature, avaient leurs poètes, leurs interprètes, leurs observateurs. Ces révolutionnaires pleins de bonhomie ont tout exploré avec un bonheur presque égal. Ils ont eu des maîtres dans tous les genres, et la personnalité de leurs disciples reste malgré cela bien accentuée.

C'est de la liberté dans la pratique, de l'absence de tyrannie dans les principes, qu'est née leur école si originale.

Les formules de l'esprit humain sont variables à l'infini. L'idéal, qui est une sorte d'horizon, recule sans cesse; chacun a le sien, qu'il ne peut jamais atteindre. La véritable preuve de la vie, chez les nations comme chez les individus, c'est le mouvement. Marchons donc sans cesse, fût-ce à l'aventure!

IV

Rembrandt, révolutionnaire instinctif, citoyen hollandais, qui a surtout exprimé le caractère des hommes et des mœurs de son pays, a cependant peint des sujets de l'histoire sacrée ; il a « illustré » à sa manière la Bible et le Nouveau-Testament. Mais en fouillant dans ces vieux

livres où pendant si longtemps l'art chrétien avait cherché tous ses éléments, il n'a vu que la simplicité des figures patriarcales, le côté familier et humain, les pensées philosophiques et morales. Au même temps où Rubens, son voisin et son rival flamand, composait ses gigantesques épopées, mariant l'histoire moderne à la fable antique et le paganisme au christianisme, il pénétrait dans l'intérieur de la maison de Joseph, il n'y voyait qu'un charpentier besognant. Le saint, la vierge, le dieu, pas plus que les dieux et les héros de l'Olympe, n'existaient pour lui. Partout, il observait les hommes faisant œuvre d'hommes.

Il faut bien moins encore chercher chez Rembrandt le mysticisme que chez les Flamands et les Italiens. Il est certes religieux; mais le bon sens domine et la raison règne. Le sentiment humain et social a vaincu l'extase et la foi aveugle. La société s'étant dégagée de ses langes, s'étant donné des lois en harmonie avec son existence présente, ses besoins et ses tendances, les « opérations divines », les miracles, sont relégués au second ou au troisième plan. Ce que l'on a depuis des siècles nommé noblesse et majesté est remplacé dans l'œuvre de Rembrandt par l'honnêteté et la bonhomie. S'il n'a pas ce qu'on est convenu de nommer la distinction, il a la profondeur et la simplicité. Enfin, il a remplacé la beauté des lignes et l'élégance des affublements par la vérité et par la vie. Si des comparaisons pouvaient être faites entre des choses si différentes, on verrait bien que l'art de

Rembrandt n'est peut-être pas meilleur pour les yeux que l'art classique, mais qu'il est très sain pour l'esprit et pour la conscience.

V

C'est dans ses eaux-fortes surtout que Rembrandt a bien caractérisé ses interprétations des livres « sacrés ». Pour lui, comme pour Rubens et Véronèse, les sujets religieux ne sont le plus souvent que des prétextes à mettre en scène les hommes qui vivent dans son milieu. Mais il ne fait pas de ses compositions, comme le peintre italien, des décors fastueux, dont les personnages posent pour leurs riches vêtements, et dont les masses architecturales ont une si étonnante splendeur. Il groupe des Israélites et des Philistins, il assemble des infirmes, il fait intervenir le Christ, philosophe et médecin ; il n'y a là que des hommes comme lui, absolument terrestres ; les uns raillent, les autres discutent, les autres souffrent : c'est la société qui se meut autour de lui, telle qu'elle existe. Son Christ n'est pas le représentant d'une volonté divine ; ce n'est pas ce beau garçon si séduisant, qui pleure avec tant de grâce dans le Spasimo de Raphaël, ni le maître plein de sérénité de la Cène de Vinci, ni l'Hercule terrible, même mort, entrevu par Rubens et Michel-Ange. Le Christ de Rembrandt est un philanthrope, une sorte de don Quichotte ayant gardé son bon sens. Il est laid, vêtu sans recherche, maigre, affamé, croirait-on ; mais qu'il est bon, sympathique ! Que sa parole console bien ! qu'elle est

tendre et savante dans sa forme modeste! Aussi, tous ceux qui souffrent viennent à lui; les petits enfants, les rachitiques, les estropiés, les vieillards lui demandent l'assistance d'un bon conseil, d'un mot du cœur. Et pendant qu'il les harangue, qu'il donne un remède à celui-ci, une poignée de main et un sourire à cet autre, les incrédules, les héritiers du mysticisme du vieux temps, les ignorants et les égoïstes, les « conservateurs », pour tout dire en un mot, doctrinaires et autres, assemblés par groupes hostiles, protestent contre cette religion nouvelle, qui prêche la science et l'égalité...

Entre l'anachronisme de Rembrandt, qui revêt les Juifs du costume hollandais, et l'anachronisme des peintres mythologiques et allégoriques, qui affublent les faits et les idées modernes de draperies antiques, le bon sens a vite fait son choix. Voilà donc un art qui a pour lui, outre l'exécution matérielle et la clarté, la raison, l'originalité et le sentiment. C'est l'art humain par excellence, et jusqu'aujourd'hui le plus émouvant, sinon le plus complet.

VI

Peintre de portraits, Rembrandt n'a peut-être pas d'égal; s'il a des rivaux, il n'a pas de supérieurs.

Ni l'âge, ni le sexe ne lui font peur; il peint le jeune homme, il peint l'enfant et le vieillard; il ne craint même pas la beauté des femmes, ce désespoir des artistes. Il y a dans une galerie particulière d'Amsterdam un portrait de femme,

en pied, qui est aussi belle que les héroïnes de Shakspeare.

Ce qu'il voit, il le comprend, il le possède ; on pourrait croire que, tout en ne donnant que l'extérieur, il passe au travers des corps ; il pénètre dans l'homme pour en étudier le mécanisme.

Personne mieux que Rembrandt n'a compris que, dans un portrait, la tête qui pense et qui exprime, les mains qui agissent, sont les parties qu'il faut illuminer. Il ne dédaigne pas les étoffes amples et souples, mais il sait en atténuer l'importance. Au premier coup d'œil, qu'observe-t-on dans un homme? Son visage, où le caractère, par quelques signes que les chercheurs découvrent, se devine, se trahit. L'artifice de Rembrandt est donc simplement une manifestation de son honnêteté et de son audace : par là il va droit au but. Un peintre médiocre s'égare en des détails inutiles, qui « vivent » aux dépens de l'homme dont il veut reproduire l'image.

Quelquefois Rembrandt ne voit que l'effet produit par la lumière sur la peau, ou le jeu du clair-obscur ; alors, il brosse avec une vaillance que personne ne possède au même degré que lui, si ce n'est peut-être Franz Hals et Ribeira. C'est qu'alors il n'est plus question d'analyser les mouvements du caractère sur les traits ; il ne veut que fixer l'éclat du rayonnement lumineux sur une peau fine ou sur une peau ridée. L'ensemble est toujours d'une réalité saisissante, mais il ne supporte plus une étude minutieuse.

Le portrait d'homme du Musée de Bruxelles est complet sans être un des chefs-d'œuvre de Rembrandt ; il satisfait les ignorants autant qu'une œuvre médiocre, et il charme les artistes.

C'est un homme de quarante-cinq ans environ, de taille moyenne : on peut affirmer cela, bien que le portrait soit coupé à la ceinture par le dessus d'une balustrade ou l'appui d'une croisée. C'est peut-être un magistrat, peut-être un riche négociant ; rien ne le caractérise dans son costume sombre. Son visage est intelligent et bon. C'est un homme heureux : ses traits sont épanouis. Regardez sa main, comme c'est bien la sienne, et comme Van Dyck est distancé par cette loyauté ! Pendant qu'il posait, sans doute il causait avec Rembrandt de la prospérité de la Hollande — ou de sa propre famille, ce petit gouvernement souvent plus difficile à conduire que le gouvernement d'un pays.

De près ou de loin, ce portrait est beau : c'est une finesse exquise alliée à la fermeté douce. Rembrandt ne trouvait pas toujours nécessaire de brosser énergiquement pour rendre les formes et les couleurs. Comment est-ce fait, ce portrait ? On ne sait. C'est simple comme les maîtres gothiques, honnête comme eux, et plus puissant. Pâtes, frottis, glacis, tout disparaît dans une onctueuse harmonie : ce n'est plus un tableau, c'est un homme, vivant, qui va se lever et parler. Nulle part on ne sent de fatigue ; le même plaisir de peindre a présidé à chacune des parties de l'œuvre. Seulement, chaque chose est

à la place qu'elle doit occuper, et le fond n'intervient pas, reste discret. Lorsqu'on a parcouru les galeries du Musée, on revient à ce portrait d'homme, on l'examine de nouveau avec le même intérêt : c'est une véritable séduction. Si c'était un portrait de femme, il ferait des passions, lors même qu'il n'exprimerait pas la beauté. N'est-ce pas le suprême de l'art, d'animer à ce point des images?





PEINTRES MODERNES

ANTOINE WIERTZ

PEINTRE, STATUAIRE, CRITIQUE

I

L'homme se caractérise dans tout ce qu'il fait : c'est une loi naturelle générale. Mais il y a des hommes dont les travaux et les actions attirent plus particulièrement la curiosité : ceux que passionnent les arts ou la littérature.

Un roi, un empereur, un Rothschild n'ont de valeur que celle de leur position ou de leur argent. Généralement, par eux-mêmes, ils sont peu de chose. Otez-leur la fortune ou faites-les descendre de la montagne où la bêtise humaine

les a juchés, ils auront souvent la mine la plus piteuse, ils seront obligés de se mêler à la foule qu'on appelle tout le monde.

Un artiste ou un homme de lettres, qui a sa réputation faite ou qui combat, est toujours intéressant à étudier.

Ce qui est vanité chez le grand nombre est orgueil chez l'artiste. Un banquier se fait construire un château, il a soin de choisir un emplacement découvert, le haut d'une colline, même dénudée; il veut que son château soit vu de tous les points de l'horizon; il bâtit autant et plus pour les autres que pour lui-même.

Wiertz n'a pas fait autre chose en construisant son temple en ruines. Seulement sa vanité s'est exprimée d'une façon toute particulière et qui révèle un original.

Vous allez voir qu'il est digne de l'attention et de l'étude des petits historiens modernes.

Antoine Wiertz est né à Dinant, sur les bords de la Meuse, en 1806 (22 février).

La Meuse est un joli fleuve, pittoresque, séduisant, qui a parfois un caractère sauvage. Un tel pays devrait produire de bons peintres, surtout des paysagistes. Cependant, depuis le xve siècle, il n'y a point d'hommes marquants dans l'art, sur les bords de la Meuse; on ne peut nommer que Joachim Patenier et Henri de Bles.

Il paraît que Wiertz, dès l'âge où l'on commence à parler, montra les dispositions les plus extraordinaires pour la peinture. « A quatre

ans, dit un biographe[1], il écrivait ou plutôt il dessinait sans cesse. Toute forme l'attirait et il la fixait sous son crayon ou sous sa plume avec une incroyable facilité. » On peut dire la même chose de tous les peintres : ils se sont révélés aussitôt qu'ils ont pu tenir un crayon. Mais combien de ces petits prodiges finissent par avoir du talent?

Quoi qu'il en soit, l'esprit de Wiertz paraît avoir été entraîné vers les arts avec une grande énergie. Il fit des enseignes sans avoir aucune notion de peinture. Sans être aidé des conseils d'un maître, il peignait le portrait à dix ans; à douze ans, il «réinventait» la gravure sur bois. A quatorze ans, c'était un homme fait, grand, d'une nature sèche et solide; il avait la barbe au menton, autre prodige. Aussi, à cet âge où l'on est plus près de l'enfance que de la virilité, il partit pour Anvers, où il fit, pendant plusieurs années, un rude apprentissage de la vie, par la misère : le gouvernement lui donnait un subside annuel de trois cents francs, successivement augmenté jusqu'à six cent cinquante francs environ. Il écrivait en 1823 : « En dehors de ce que je paye pour ma table, il est rare que je dépense deux liards par mois. » A dix-sept ans! Qu'en dites-vous, jeunes gens d'aujourd'hui?

C'était un jeune homme fier, décidé, plein de courage; il voulait « parvenir ». Les noms des

[1] *Catalogue raisonné du musée Wiertz*, par le docteur L. Watteau, — Lacroix, 1861. — Cette biographie est en quelque sorte officielle, puisqu'elle se vendait du vivant de l'artiste, dans son atelier.

grands artistes des Flandres et de l'Italie n'effrayaient pas son ambition, ils la stimulaient.

Des curieux, peut-être pour pénétrer dans la mansarde de cet enfant extraordinaire, voulurent lui acheter des esquisses; il les mit à la porte.

Il ne s'occupait pas seulement de peinture : il sculptait, il écrivait, il faisait de la musique. Son besoin de savoir était porté jusqu'au délire; Léonard de Vinci devait le hanter. On assure que les Anversois avaient pour lui une respectueuse pitié; si cette commisération s'était manifestée, Wiertz se fût mis dans une effroyable colère.

Ce n'est point un moderne dans la juste acception de ce mot. Il a vécu parmi nous, mais un peu à la façon d'un revenant : on dirait un homme du XVIIe siècle, dont par hasard l'œuvre et l'existence eussent été découverts dans les souterrains d'un cloître.

Lorsqu'il eut acquis la science nécessaire pour se mesurer avec ses adversaires, il concourut pour le prix de Rome; il fut déclaré vainqueur au troisième essai en 1832. On peut voir le tableau de ce premier triomphe au local de l'Académie d'Anvers. Les personnages[1] ont une tournure sauvage, de l'étrangeté, même une certaine grandeur. Malheureusement, cette première victoire le poussait vers l'Italie, où tout naturellement il alla user ses angles. N'est pas

[1] Le tableau représente « Scipion l'Africain recevant son jeune fils des mains des ambassadeurs du roi Anthiochus ». (Wiertz, *Œuvres littéraires.*)

Rubens qui veut, pour résister aux influences des hommes de génie, de Michel-Ange, de Vinci, de Raphaël, de Titien, de Véronèse.

Donc, trois étapes dans son existence : à Dinant, premiers bégaiements de l'esprit, qui aspire à l'inconnu ; à Anvers, le développement des facultés naturelles et de la virilité ; en Italie, efflorescence du talent, sous le joug des grands maîtres de la renaissance.

Entre Anvers et Rome, cependant, il y a quelques séjours à Paris. N'est-ce pas là que Wiertz sentit poindre en lui et se développer cette ironie rude qui se sert toujours du mot propre, et ce sarcasme gaulois que beaucoup ont trouvé trop violent, et dont on n'a ri que du bout des lèvres?

II

Rentré en Belgique, après avoir été assez maltraité à Paris, Wiertz donna à sa réputation des proportions considérables. L'homme et le peintre, marchant de pair, firent dans le monde des arts une trouée profonde, où cette dualité étroite et homogène passa toute seule, drapée dans son manteau quelque peu romantique. L'homme mit le sceau à son originalité, l'artiste à sa manière, en construisant un temple grec en ruines sur une des buttes du quartier Léopold.

Ce temple mutilé, orné de vignes vierges et de lierres, et dont les tronçons de colonnes se voient de loin, produit un assez singulier effet à côté des habitations modernes. Il semble, de

la hauteur où on l'a posé, protester énergiquement contre l'envahissement du banal et de l'utile en architecture. Il a une ceinture de jeunes arbres, et on peut se figurer qu'il se voile la face, comme un Dieu tout à coup transporté parmi les marchands du XIXe siècle. Il y a dans cette idée de « construire des ruines » un grand mépris pour le monde artistique moderne, un respect profond pour les gloires passées. Cette protestation, étrange si l'on veut, et peut-être enfantine au fond, ne manque pas d'une « certaine beauté »; elle ne sortirait pas de la cervelle de tout le monde.

Autour de ce temple, Wiertz a dessiné un « jardin géographique ». Le docteur Watteau dit que « Wiertz a voulu voyager sans trop se déplacer ». Il eût été plus simple d'acheter une mappemonde. Mais Wiertz ne faisait rien comme les autres.

La maison, adossée au grand parallélogramme qui forme le corps du temple, est modeste. Wiertz avait conservé ses goûts de jeunesse, son horreur du faste recherché par les esprits mesquins.

Entrons maintenant dans le sanctuaire et étudions l'esprit et l'œuvre de l'artiste.

III

Du vivant du Dieu, on était là parfaitement libre; après qu'on avait frappé à une porte latérale, quelqu'un venait ouvrir, percevait cinquante centimes et vous abandonnait dans le vaste vaisseau. Certains visiteurs abusaient de

cette liberté absolue et de cette confiance. On a pu lire sur les murailles des impertinences, des louanges enthousiastes, des grossièretés, des éloges naïfs ou ignorants. C'était la « voix du peuple », confuse et violente, de laquelle sortait cependant une note caractéristique, la stupéfaction admirative.

J'ai recueilli quelques unes de ces inscriptions.

Salut au plus grand peintre du monde!

Et dessous :

Un fou trouve toujours un plus fou qui l'admire.

Plus loin, un homme de lettres avait signé ces lignes, dont la caractéristique est une chaste majesté de style prudhommien :

On éprouve ici un sentiment de surprise et d'admiration, on se croit entouré de productions demeurées inconnues du pinceau de Rubens.

Ailleurs, une vérité dure, modestement exprimée :

Cet acharnement contre la critique prouverait-il que Wiertz n'est pas encore assez grand et assez sûr de lui-même pour planer au dessus d'elle, comme le pouvait un Gœthe?

Enfin, un livre à pages blanches, bientôt à demi maculées par toute sorte de sentences, avait été déposé par Wiertz sur une table, près de la porte et à l'intérieur de son atelier : chacun était invité à y formuler son jugement, ou plutôt excité, rien que par la vue du livre, à donner à l'artiste soit un coup de massue, soit une égratignure, soit un peu d'encens littéraire. Il

répondait souvent aux observations de ses visiteurs, et il avait quelquefois le rire et le bon sens de son côté. Cette manie de mettre la plume du critique aux mains du premier venu prenait son germe dans l'orgueil et l'admiration de son propre génie; mais elle révélait en même temps une audace peu commune. Je ne crois pas que beaucoup de nos artistes affronteraient ainsi l'opinion publique. On verra du reste que Wiertz était tout d'un bloc et que son caractère ne s'est démenti dans aucune de ses productions. Mais il a manqué de logique en maintes circonstances.

LE PEINTRE

I

Une des originalités de Wiertz a été de vouloir conserver autour de lui tous ses tableaux, jusqu'à sa mort. Il vivait du prix de ses portraits et des entrées perçues à la porte de son atelier. Il fit avec le gouvernement un accord par lequel il léguait son œuvre à la nation; pour prix de ses travaux, il demandait qu'on lui donnât la somme nécessaire à la construction de son musée. Le musée Wiertz prouve aujourd'hui que le gouvernement n'a pas fait une mauvaise affaire en contractant avec cet artiste étrange.

Si Wiertz l'avait voulu, il eût été riche à millions. Le docteur Watteau dit, dans son catalogue, qu'un prince étranger lui offrit trois

cent mille francs pour le seul *Triomphe du Christ*.

Ce mépris de l'argent bien certainement ne vient pas d'un homme ordinaire : mais chez Wiertz c'est encore de l'orgueil.

En entrant dans le musée, on se trouve donc au milieu de l'œuvre tout entier du peintre. Les murailles sont complétement garnies de haut en bas, et cependant le catalogue ne décrit guère qu'une soixantaine de tableaux, de dessins et de statues. C'est que certains de ces tableaux ont une surface de douze cents pieds carrés! Au premier regard jeté sur ces toiles immenses, on est tout surpris par la « dimension ». Ainsi, sans avoir eu le temps de réfléchir, on se trouve violemment attiré vers l'extraordinaire. C'est en petit, l'impression que fait un pays de montagnes, quand on vient des plaines.

Classons, avant tout, les genres; le meilleur de tous les guides est encore la méthode.

1° Genre purement religieux;
2° Genre religieux-philosophique;
4° Genre allégorique-philosophique;
5° Genre mythologique et homérique;
6° Genre proprement dit.

II

Les tableaux et dessins religieux sont : l'*Education de la Vierge*, le *Triomphe du Christ*, les *Anges rebelles*, le *Christ au tombeau*, *On se retrouve au Ciel* et le *Sommeil de la Vierge*; les deux derniers sont des cartons.

Les *Anges rebelles* ne sont véritablement

qu'un prétexte à groupes tourmentés et un défi à Rubens, qui a peint une *Chute des réprouvés* dont l'entente générale me paraît avoir une parenté très étroite avec la composition de Wiertz.

C'est encore à l'imitation de Rubens que Wiertz a fait ainsi des tableaux qui n'ont de religieux que le titre. On ne peut guère lui chercher chicane à ce sujet : il a voulu peindre le nu pour prouver sa grande science.

La composition des *Anges rebelles* est fort bien entendue et montre que Wiertz avait étudié Michel-Ange, après avoir beaucoup admiré Rubens. Les révoltés, pour escalader le ciel et prendre corps à corps leurs ennemis, entassent, comme les géants de la fable, montagne sur montagne. Vous direz que cela ne résiste pas à l'examen et que cette idée « d'escalader le ciel » est tout à fait barbare. Cela est vrai ; mais toute l'œuvre picturale du monde entier n'est formée que d'artifices. Voyons avant tout quel parti Wiertz a tiré de ce sujet et de cette composition.

On veille « là haut ». La foudre éclate, sillonne les espaces, fait rouler les rochers auxquels les rebelles sont accrochés comme des essaims de guêpes. Certains luttent encore ; mais les archanges sont vainqueurs.

Toute la scène respire un air de violence sauvage, qui fait prononcer des mots classiques : héroïsme, grand style, etc. Tous ces hercules, absolument nus, sont savamment dessinés et peints avec une véritable bravoure

— décorative, examinée à distance convenable. On dirait vraiment que cette page immense est sortie d'un jet de cerveau de l'artiste, par le seul effet de sa volonté.

Cette unité, cette homogénéité n'est point qualité commune. Tous les peintres religieux n'ont pas non plus cette fougue et cette science.

C'est de l'archéologie, mais de l'archéologie qui ne manque point de saveur.

Le *Triomphe du Christ*, qui ne comportait pas tant de vigueur, est d'un style plus sage, d'une harmonie plus douce. Les *Anges rebelles* font songer à un Rubens de contrebande; le *Triomphe du Christ* rappelle l'art antique et le coloris des maîtres vénitiens.

Les *Anges rebelles* sont le premier acte d'un drame surhumain. Les hommes n'ont pas assez de leurs batailles, il faut qu'ils ruent encore les « esprits » les uns sur les autres.

Dans le second acte du drame, une nouvelle figure vient prendre part à l'action. Nous pouvons supposer que le grand combat s'est engagé dans les profondeurs de l'infini, près des lieux où les chrétiens ont placé leur bagne éternel (ô religion d'amour et de justice, avec ce bagne éternel !). Soudain, au milieu du fracas des rochers qui se heurtent et du choc des corps, des coups de lance et des éclairs, apparaît le Christ cloué sur sa croix, la tête doucement penchée sur sa poitrine.

A cette vue, les rebelles sont terrifiés. Pour qui a la foi, l'idée est neuve et a de la grandeur.

Les personnages secondaires du tableau sont à la hauteur du protagoniste, Satan, naguère réhabilité par un audacieux conférencier. Plusieurs figures sont d'un beau style classique; le Satan tout nu rappelle les formes « nobles » des statues antiques. Il s'en faut de peu qu'il ne soit aussi correct que l'Apollon. Un ange, vêtu d'une tunique rouge, passe au bas de la composition, horizontalement, le bras gauche étendu, geste de commandement qui paraît irrésistible. Partout, il y a des raccourcis comme Wiertz aimait à les faire et qui prouvent une science anatomique consommée.

L'ensemble du tableau est doux et sombre. C'est une œuvre bien pensée et exécutée avec la certitude d'un homme qui a confiance en lui-même. Il n'y a nulle part trace de tergiversation, ni malaise, ni confuse manifestation de la pensée.

Dans les compositions de ce genre, la clarté est qualité si rare, qu'on ne saurait assez en proclamer l'évidence, comme une victoire remportée par les artifices de l'art.

Le *Christ au tombeau* est un « tableau de chevalet ».

C'est un de ceux que Wiertz a exécutés, sinon en Italie, du moins immédiatement après son retour.

Sur le panneau du milieu — car c'est un tryptique — se trouve le Christ entre les bras de ses derniers amis. Son corps nu, d'un ton d'argent, fait l'effet d'une douce lumière, au centre du groupe un peu sombre qui l'entoure.

La Vierge, penchée sur ces restes du « divin fils », a les yeux fermés; elle ne pleure pas : sa douleur est tout idéale, c'est à dire qu'elle n'est nullement humaine. Une jeune fille, qui joint les mains en se tournant à demi, dans la pénombre, pose. Tout à fait derrière, Joseph d'Arimathie forme, avec une seconde jeune fille, le sommet du triangle classique.

Sur le volet de gauche est le grand vaincu, le curieux et le révolté, l'éternel insurgé, le socialiste : Satan. C'est un beau et viril jeune homme, aux longs cheveux noirs.

On peut douter qu'il soit vaincu jamais.

A droite, Ève, nue, tenant en main cette fameuse pomme qui nous a faits si malheureux. La mère du genre humain ressemble à Vénus — la Vénus de Médicis — autre mère du genre humain, mais avec des formes un peu grêles.

Il règne dans ce tableau, surtout dans le volet du milieu, une douceur mystique, quelque chose de mélancolique et de maladif. Lorsqu'il l'a peint, Wiertz était préoccupé des coloristes de Venise et du style raphaëlesque. Ces sortes d'amalgames l'ont troublé toute sa vie et ont empêché sa personnalité de s'accuser fortement.

L'*Éducation de la Vierge* est banale et froide. C'est une imitation du même tableau de Rubens, qui est au musée d'Anvers, — une imitation, c'est à dire un diminutif. Il y a un peu du style romain dans les formes. Un petit ange qui tient un livre où Marie cherche sa pauvre science, — le catéchisme de ce temps-là — est délicieuse-

ment peint : il fait songer aux oiseaux et aux fleurs, sans perdre sa qualité d'enfant.

Les deux cartons, peints à l'huile et imitant les dessins aux crayons noir et blanc, sont encore de l'école de Raphaël. C'est froid et compassé ; il n'y a rien là qui vibre et qui vive : ces sortes d'images sont des excitations à la critique. Le dessin, très châtié en apparence dans le contour extérieur, est d'un modelé rond, on pourrait dire usé. Il n'y a d'accent nulle part qui fasse sentir la vie. Ces bras ne pourraient remuer ; ces paupières ne sont point closes, mais scellées ; jusqu'aux draperies, qui n'ont pas la souplesse de l'étoffe, et qui semblent avoir été taillées dans le métal.

III

Je classe dans le genre religieux-philosophique le *Phare du Golgotha*, parce que Wiertz a en effet donné à son *Élévation de la Croix* une importance d'idée qui rajeunit ce vieux sujet, tant traité depuis cinq cents ans.

Ici encore les dimensions de la toile et les proportions des personnages font naître la stupéfaction.

Cependant, nous ne sommes pas au bout de ces sortes d'étonnements.

On se demande comment il est possible de conserver de l'harmonie dans la structure de ces géants, pareils à ceux qu'on se plaît à décrire dans l'histoire légendaire et fabuleuse de notre vieux monde. Wiertz taillait des titans aussi facilement que Teniers esquissait des magots.

Voici comment il a compris cette scène intitulée le *Phare du Golgotha :*

C'est l'heure de la rédemption ; c'est la ligne de démarcation entre le passé et l'avenir. « L'Esprit du mal », qui sent l'humanité lui échapper, ne veut pas que cette croix s'élève, que ce Phare éclaire la conscience des hommes ; il va lutter, il luttera éternellement. Il s'est donc précipité sur le gibet « sublime » et il tente de le renverser.

Qu'opposer aux efforts de l'Idée? Ce ne sont certes pas les bras de ces hercules, soldats romains ou esclaves, qui cependant semblent de force à soulever des montagnes.

A l'Idée, l'artiste oppose l'Idée. Du corps du Christ sort un éblouissant jet de lumière, de lumière aveuglante pour l'Esprit du mal, puisqu'elle est à la fois la vérité et l'amour. Satan est vaincu de nouveau ; le Phare du Golgotha va éclairer le monde ; le Christianisme est né.

Plaçons-nous au point de vue de Wiertz : l'idée est épique. Les Allemands modernes n'ont rien conçu de plus clair, de plus largement pensé. Seulement, ce n'est pas moins un rébus, et il faut songer longtemps pour en faire jaillir la pensée philosophique.

L'exécution de ce tableau est savante et fougueuse, pour ainsi dire mesurée à la note du thème. Ces esclaves, vus de dos, et tout nus, qui poussent la croix, sont jetés sur la toile avec une verve et une sûreté de main tout à fait surprenantes.

Ils font, il est vrai, des « miracles » d'équi-

libre, et leurs mouvements sont artificiels. Wiertz, d'ailleurs, s'est rarement préoccupé du mouvement juste : il tenait, avant tout, à frapper fort, à produire assez de stupéfaction sur le public, pour l'empêcher de réfléchir et d'analyser.

Toute l'œuvre est d'un ensemble violent, à la fois dans le style et dans la tonalité. La lumière est partout semée comme au hasard. Elle sort en longs rayonnements du corps du crucifié et vient frapper jusqu'aux bords du tableau : c'est un cauchemar « poétique » et grandiose.

Cette scène a été peinte au moyen du nouveau procédé inventé par Wiertz et auquel il a donné le nom de « peinture mate ».

IV

Entrons maintenant dans le monde des allégories et des scènes mythologiques, dont les personnages idéals ont presque toujours servi à Wiertz pour flageller ou encourager les vivants.

En philosophie, c'est très bien ; en peinture, ce n'est peut-être pas tout à fait la même chose.

Avec un homme de la trempe et de l'esprit de Wiertz, on ne doit guère s'attendre à des allégories pâles, sans plus de signification que des rébus illustrés. En effet, la plupart des tableaux classés dans le genre allégorique ont un fond de raillerie ou de colère non dissimulée, vers lequel l'attention du spectateur est attirée par un titre clair et rude.

Ainsi, les *Pensées et les Visions d'une tête coupée*, drame en trois panneaux, qui a pour sujet la peine de mort et pour but son abolition, n'est certes point une de ces métaphores laborieuses et fades auxquelles nous ont habitués la plupart des peintres de toutes les époques. Si ce tableau en trois parties exprimait réellement ce que Wiertz a écrit dessous, il serait effroyable; je voudrais pouvoir transcrire ici cette longue légende, mais elle prendrait trop de place. Il suffira de dire que le peintre a essayé de faire entrer l'esprit du public dans la tête et le corps d'un supplicié et de l'y retenir pendant trois minutes.

Les deux premiers panneaux, après lecture de la légende et une étude attentive, finissent par être « lisibles »; ils sont pleins d'épisodes navrants; le drame est composé, à la façon de Shakspeare, de choses tendres et sarcastiques, et d'apostrophes énergiques. Le troisième tableau est un fouillis de couleurs où rien ne se devine. L'ensemble est d'un ton sourd, un ton de fumée où passe de ci de là une flamme sinistre.

Pour qui n'est point influencé par « l'idée » de Wiertz, cette œuvre est absolument manquée; ce n'est point de la peinture; c'est une image informe, tentative d'un esprit audacieux et original. De pareils sujets conviennent peu à la peinture, qui veut, avant tout, des éléments puisés dans les milieux réels et soumis par leur nature à l'examen de l'observateur et du critique.

Le *Dernier canon* fait faire les mêmes réflexions, quoiqu'en cette image les éléments appartiennent au monde des formes réelles.

Le philosophe empruntant au peintre ses instruments de travail, montre la civilisation de l'avenir brisant toutes les armes qui faisaient la force du despotisme, et établissant une ère de concorde, de science, de travail et d'amour.

L'idée est donc d'une haute portée morale. Wiertz va toujours vers les sommets, à la façon des aigles; il aime l'humanité; il voudrait rendre la société parfaite.

Quant au tableau, à l'œuvre d'art proprement dite, c'est une suite d'épisodes qu'il faut deviner et qui fatiguent l'esprit sans plaisir pour les yeux. La peinture, cependant, est un plaisir pour les yeux. Vous verrez plus loin que Wiertz le dit lui-même en termes très nets.

De grandes et lourdes figures allégoriques traversent les airs; sur la terre, des groupes compacts de personnages vêtus de toute sorte de costumes. A l'avant-plan, des morts et des mourants, victimes de la dernière bataille. Les frontières sont détruites; on brise les canons; les peuples se jurent une paix éternelle. Quand ce tableau sera-t-il une réalité — les personnages mythologiques et les anachronismes à part? Sans doute jamais. L'homme aspire à une meilleure vie, mais il ne fait rien pour atteindre son but. La guerre franco-allemande est le dernier démenti donné au prophète Wiertz; nous en verrons bien d'autres avant la fin du XIX[e] siècle!

L'exécution du *Dernier canon* est terne, pesante; la tonalité pauvre, le style rond et lâché sont bien au dessous du talent de Wiertz. Ces figures drapées, costumées, l'ont gêné. Sa grande science anatomique voulait des nudités puissantes à représenter.

Dans *une Seconde après la Mort,* « une âme » vient de s'échapper de la terre. L'esprit a la forme d'un homme; il a même cru nécessaire de s'entourer d'une draperie, comme une simple figure matérielle. Le voilà dans l'espace, au milieu des mondes. Sa puissance intellectuelle grandit, se développe au point qu'il a honte de ses ambitions et de ses gloires passées : il emportait avec lui un in-octavo sur lequel est écrit « Grandeurs humaines ». Il le laisse tomber, honteux de sa petitesse devant l'infini. C'est donc de la philosophie satirique.

Le tableau n'est point réussi; l'œuvre d'art est d'un style banal et d'une couleur triste; il n'y a là qu' « une idée », et cette idée elle-même est loin d'être remarquable.

C'est encore de l'allégorie satirique : l'*Initiation d'une jeune sorcière*, l'*Insatiabilité humaine* et *les Choses du présent devant les hommes de l'Avenir*. Dans l'*Initiation,* on voit une jeune fille, les yeux bandés, à cheval sur un balai; elle reçoit les instructions d'un vieille entremetteuse; au fond, de vils coquins, des moines lubriques repaissent leurs yeux de ce fruit défendu.

La jeune sorcière, qu'on voit de dos, est peinte dans des tons frais, lumineux; la vieille

est repoussante; les moines, dans la pénombre, expriment parfaitement une convoitise brutale.

L'*Insatiabilité* est la mise en scène d'une vieille fable comique, intitulée « Les trois souhaits ».

Wiertz s'est inspiré de Swift dans *les Choses du Présent devant les hommes de l'Avenir;* c'est une moquerie qui rabaisse à la valeur de jouets d'enfants tous les hochets de nos grandeurs : les sceptres, les couronnes, les armes terribles, etc. Sur d'énormes mains, appartenant à des têtes immenses, sont groupés tous ces petits joujoux, qui ont fait et qui feront encore tant de criminels. Les grosses têtes rient d'un rire d'enfant en examinant ces « choses » qui donnaient aux hommes une fièvre malsaine « lorsqu'ils étaient encore tout petits ».

Il y a de l'humour dans le sujet; il y a aussi une verve gaie dans la facture de l'œuvre picturale ; mais ce n'est là qu'une décoration : le style et le modelé sont superficiels, le travail est sans consistance. Quand on s'est amusé du « sujet » on a vite fait de voir le tableau. En réalité, ce ne sont là que des illustrations qui seraient parfaitement à leur place dans quelque ouvrage satirique et philosophique.

Une ronde de petits enfants tout nus, coiffés de casques de papier, armés de sabres de bois, jouent au soldat. Wiertz a donné à ce groupe de gentils bambins un titre allégorique : *de la Chair à canon au* XIXe *siècle.*

Les enfants sont dessinés et modelés un peu

à la diable, toujours sous l'inspiration de Rubens.

Un drame moderne, accompagné de personnages représentant la lutte du bien et du mal dans la conscience : *le Suicide*. Un homme, le torse nu, vêtu du pantalon moderne, qui sans doute représentait le mauvais goût de notre époque dans la pensée de Wiertz, se brûle la cervelle ; à sa gauche, son bon ange pleure, se voile le visage et s'envole ; à sa droite, Satan ricane et triomphe. L'Esprit du mal, qui a conservé la prudence du serpent, tient en réserve un second pistolet, pour le cas ou le premier ne ferait son œuvre qu'à moitié.

L'homme a écrit avant de se tuer : « Il n'y a pas de Dieu ! Tout ce qui existe est matière ». Voilà une bonne raison pour se tuer ! En ce tableau, Wiertz s'est laissé influencer par les fables religieuses et la morale théologique ; on ne reconnaît plus le railleur de nos faiblesses et de nos préjugés.

Si tout est matière, s'il n'y a pas de vie éternelle, vivons le plus longtemps et le mieux que nous pouvons. La négation du monde supérieur doit logiquement rattacher l'homme à la vie présente. Si Wiertz avait fait écrire à son désespéré : « La société humaine est fondée sur l'injustice, » ou tout autre axiome capable de le dégoûter de la société et de la vie, l'idée serait véritablement philosophique. Et dans ce tableau de style moderne, les anges du bien et du mal devraient être exprimés tout autrement, apparaître avec des physionomies qui feraient de l'œuvre picturale un drame révolutionnaire.

Telle qu'elle est, cette scène a de la beauté. Le torse du suicidé est largement modelé dans une gamme sinistre. L'ange qui pleure, de l'école de Raphaël, est doucement navré; sa pose est délicatement pensée et exécutée avec une sorte de chasteté onctueuse. Ce coquin de Satan, vainqueur encore une fois (je l'ai dit plus haut, que le triomphe « du Ciel » était loin d'être définitif), est un jeune homme viril, aux traits mordants et amers, une vraie création, bien qu'il soit assez théâtral.

Deux allégories plus neuves, qui prouvent que Wiertz n'était pas ultramontain, mais simplement spiritualiste :

Les Partis selon le Christ et *les Partis jugés par le Christ.*

D'un côté, on voit aux prises la démocratie et l'absolutisme; le pape, dans la lutte, fait un peu l'effet du troisième larron. Le Christ se voile la face et pleure. De l'autre côté, l'autocratie et le socialisme se donnent la main et s'embrassent. La figure du Christ est d'un beau caractère; il y a du mouvement dans les deux tableaux.

Ces allégories toutes modernes, ces allégories réelles, comme dirait Courbet, sont, dans l'œuvre de Wiertz, bien plus vivantes que les scènes purement mythologiques et religieuses.

Dans *une Scène de l'enfer* [1], Wiertz a montré

[1] Presque tout l'œuvre de Wiertz a été photographié. On m'assure que le gouvernement a fait retirer de la circulation la photographie de la *Scène de l'enfer*. Cette image, sans doute, blessait les sentiments autocratiques de nos hommes d'Etat. Et puis, exhiber cet homme « de génie », le punir comme un vil criminel, c'est immoral.

le premier Napoléon entouré de veuves et d'orphelins qui lui donnent un concert de malédictions. Encore une idée, et point mauvaise! Mais le tableau n'est pas bon. C'est honnêtement et intelligemment pensé; cependant j'aimerai mieux un portrait de Franz Hals. Tâchons de ne pas oublier que c'est à un peintre que nous avons affaire.

Je ne connais pas un seul artiste du siècle, si ce n'est Cornélius, dont l'œuvre ait fait prononcer aussi souvent le mot « génie » que celui de Wiertz. Il s'en servait du reste lui-même avec une sorte de volupté.

En effet, si le génie est cette faculté puissante qui fait germer dans le cerveau de l'homme les pensées les plus nobles et les aspirations élevées, Wiertz avait du génie. La seule description, si écourtée qu'elle soit, des sujets qu'il aime à traiter, manifeste un esprit de la plus vaste « envergure ».

Il faudra cependant voir si, entre l'idée ingénieuse et sa réalisation en peinture, il n'y a pas un espace, un abîme infranchissable.

La Puissance humaine n'a pas de limite est l'antithèse du *Suicide*.

Sur le cadre en toile jaunie de ce tableau, Wiertz a écrit une légende.

« Quand, plein de foi dans sa haute destinée, l'homme aura oublié toutes les petites choses qui l'occupent encore aujourd'hui; quand, par ses études profondes, ses nombreuses découvertes, la nature sera devenue obéissante à sa voix, son génie alors s'empa-

rera de l'étendue des airs, il y établira sa demeure, touchera du doigt les étoiles, et, toujours avide de grandeur et de puissance, il ira démolir, au gré de ses désirs, ces milliers de mondes qui roulent dans l'immensité des cieux. »

L'idéalisme, ici, dépasse toutes les bornes; comme dans *le Suicide,* son utopie, sa théorie, son drame, repose sur une donnée fausse. Toucher du doigt les étoiles, et les démolir à son gré, me paraît un rêve plus qu'audacieux; cela confine à la folie.

Mais le tableau est charmant; ce prétexte à peindre le nu est à pardonner à cause du résultat obtenu.

La jeune femme, vue de dos, et le jeune homme qui du doigt imprime le cachet humain sur cette boule jaune représentant un monde, sont beaux, d'une nature saine, « faits à souhait pour le plaisir des yeux ». Je n'en demande pas davantage.

Une figure colossale debout, *le Génie de l'orgueil,* n'a pas inspiré Wiertz; le portrait du peintre, avec le même titre, eût été plus expressif.

Le « Génie » est planté en matamore, drapé dans un manteau d'un brun pâle, détraqué dans ses contours et même incorrect. C'est tout à fait médiocre et indigne de l'auteur du *Phare du Golgotha* et des *Anges rebelles.* Et puis, ces grands airs pleins de mépris ne conviennent nullement à la personnification du talent et de la science.

Une dernière allégorie, plus politique que philosophique : *le lion de Waterloo déchirant un aigle*. Le poète a été mauvais prophète : c'est l'aigle de Prusse qui a déplumé de la belle façon l'aigle impériale. Quoi qu'il en soit du sujet, il faut dire que le lion est superbe ; le paysage, où tout à coup il vient de se mouvoir, ayant à l'horizon le piédestal d'où le terrible animal s'est élancé, a de la grandeur.

Presque tous ces tableaux ont été peints au moyen du procédé inventé par Wiertz.

V

Après l'allégorie philosophique, la série des scènes mythologiques et homériques, qui semblent tout à fait inoffensives au point de vue moderne.

Wiertz affectionnait les poëmes antiques. Il aimait à se trouver parmi les dieux familiers, qui ont eu en leur temps des rapports intimes avec les hommes. Ce ne sont pas les hommes qui avaient la conduite la plus mauvaise. Avons-nous beaucoup changé ? Nos dieux d'aujourd'hui sont-ils plus dignes de respect que ceux d'autrefois ?

Wiertz a donc longtemps vécu dans l'époque héroïque ; de là son style et son tempérament ; de là son art, qui a un certain élan en dehors des réalités terrestres. Même lorsqu'il écrit — comme dans son *Eloge de Rubens*, — il se souvient de la manière des poètes de l'antiquité.

Aussi, nul peintre en Belgique n'a tant impressionné les poètes que Wiertz. Son génie a

été chanté par nos versificateurs les plus renommés. (N'oubliez pas que les poètes ne connaissent généralement rien à la peinture.) Odes, sonnets, épîtres, dithyrambes sont tombés en blancs papillons dans son sanctuaire et lui ont fait une auréole, comme à un saint du xve siècle. Les poètes ont reconnu en lui un des leurs et lui ont octroyé la gloire à pleins vers. Wiertz n'a point été ingrat. Lorsqu'un de nos meilleurs écrivains[1] voulut publier ses travaux, au bénéfice des ouvriers besoigneux, il y a quelques années, Wiertz lui composa des sujets qui, reproduits en photographie, illustrèrent l'ouvrage généreusement donné pour cette œuvre philanthropique.

Chez Wiertz, on se sent, on se voit dans le monde idéal et poétique. Toutes choses y prennent des proportions nouvelles. Les enfants y sont des anges et des femmes nues y représentent des idées. Les écrivains, heureusement, ne voient pas apparaître leurs idées sous ces formes-là.

Homère est le père des poètes; il y a longtemps qu'on lui a donné ce titre, qui le calomnie un peu. L'aveugle grec a eu une nombreuse postérité, parmi laquelle un assez beau groupe de gredins, surtout dans l'ère moderne.

Wiertz, dédaigneux des poètes de son temps, non sans raison peut-être, s'est imprégné des chants du « divin aveugle ».

[1] Charles Potvin : *En famille*. — Ve Parent et fils, éditeurs.

Dans l'Iliade, il a vu des combats grandioses ; il a voulu les rendre visibles aux yeux du vulgaire. C'est à Rome qu'il peignit son premier tableau représentant *le Corps de Patrocle disputé par les Grecs et les Troyens*[1]. Le même sujet, la même composition tentèrent Wiertz de nouveau. Cette seconde édition est celle que le public peut voir aujourd'hui.

Les personnages ont plus de trois mètres de hauteur ; ces proportions étonneraient Homère lui-même. Patrocle est jeté horizontalement au milieu du groupe ; à gauche, les Troyens, à droite, les Grecs le tirent à eux, mais bien mollement, car l'ami d'Achille est gracieusement ployé, comme un Christ sur les genoux de la Vierge. Ils paraissent, cependant, faire des efforts surhumains, mais ce ne sont que des efforts factices. On voit les muscles, mais ils n'agissent point. Si Patrocle était raide et vraiment « tiré » avec fureur par les quatre membres, il y aurait drame et l'émotion pourrait être vive. Mais il est couché dans une pose tout abandonnée, et on ne le plaint que parce qu'il est un peu plus mort que ceux qui se le disputent.

Le modelé des corps est trop rond. Wiertz semble avoir craint d'accuser la structure de ses personnages. C'est là une mauvaise plaisanterie que lui a jouée l'idéal.

Cette mollesse est encore plus marquée dans *une Lutte homérique*. Toutes les formes sont

[1] Actuellement au musée de Liége.

cylindriques, au point qu'elles paraissent ne pouvoir être éclairées que sur leur centre, comme des fûts de colonne. Ce tableau est sans vie aucune.

Le talent de Wiertz était très inégal. Quelle différence d'exécution, par exemple, entre la *Lutte homérique* et *un Grand de la terre!*

La scène est réellement étrange, saisissante et grandiose dans ce dernier tableau. Un colosse, un cyclope, courbé en deux, touche des reins et des pieds aux bords supérieur et inférieur de la toile. Quelle taille a-t-il? On ne sait. C'est un monument[1]. Du pied, il écrase, il broie la foule des hommes qui courent éperdus autour de lui. D'une main, il cherche à saisir ses victimes; de l'autre, il en porte une à son effroyable bouche. Derrière cette scène cannibalesque, un incendie. L'image de la terreur et de la confusion est supérieurement rendue. C'est un tohu-bohu, un désordre véritablement émouvant. Tandis que les victimes se bousculent, roulant les unes sur les autres, un de ces lilliputiens, debout à gauche, se détermine à tirer son glaive. Il a une belle pose, qui veut être fière et toute pleine de résolution.

Entre les jambes du cyclope, on aperçoit vaguement une tête de bélier énorme; c'est sans doute pour caractériser l'esprit de son « Grand de la Terre » que Wiertz fait apparaître cette image de la stupidité.

[1] Le musée a, me semble-t-il, environ sept mètres de hauteur. Si le « Grand » se trouvait debout, il aurait donc à peu près dix mètres. C'est une belle taille!

Comme peinture, c'est un des meilleurs tableaux de la collection. Il a les vigoureuses qualités, avec plus de finesse, du *Phare du Golgotha* : la même fougue dans la facture, un ensemble lumineux comme le soleil et des parties de clair-obscur, dans le groupe effaré des victimes, qui donnent à l'avant-plan beaucoup de solidité et de réalité. C'est Ulysse dans la caverne de Polyphême qui a inspiré Wiertz. Je suis persuadé que les grands de la terre qui ont vu cette satire n'y ont rien compris : il y a des grâces d'Etat pour les gens que la vérité pourrait blesser.

Une grande esquisse, *Temps heureux*, rappelle très vivement Poussin en ses compositions idylliques : le paysage surtout est poussinesque. Et pourtant Wiertz est né au bord de la Meuse. Est-ce donc que les paysages poético-classiques ont plus de charme que les paysages vivants? Fait-il réellement plus beau dans l'imagination que dans la nature? Non; ce n'est là qu'un sophisme classique et une banalité.

Dans la *Visite de Vénus à Vulcain*, les personnages sont de dimension naturelle : tous sont nus ou presque nus, d'un jaune de vieux parchemin ou de cuir frais très désagréable. Outre cela, ils sont finis, léchés, modelés au blaireau, enfermés dans des contours d'une extrême rigidité; enfin, tous sont trop courts, et ce ne sont point là, s'il faut en croire la statuaire grecque, des proportions idéales.

C'est un bien mauvais tableau !

Un groupe de baigneuses taquinées par un vieux polisson : *Nymphes et Satyres* — car il y a un second vieillard qui, devenu philosophe, souffle dans une flûte en roseaux. Personnages de dimensions académiques; médiocre et sans intérêt.

L'*Embuscade*, idée gracieuse; gravée, cette composition aurait un succès de vente. Ce serait aussi une jolie vignette au frontispice d'un roman légèrement grivois. Cela représente une jeune fille qui étend sa main vers un buisson de roses, derrière lequel l'amour est caché. Gare les épines! N'y en eût-il qu'une, d'ailleurs, la curieuse s'y piquerait.

Enfin, *Plus philosophique qu'on ne pense* montre un berger et une bergère peu vêtus, assis loin de leurs troupeaux, voluptueusement enlacés aux bras l'un de l'autre. Au second plan, le « perfide Amour » s'enfuit, satisfait sans doute d'avoir mis aux prises ces deux lutteurs, en ce combat plein de douceur dont l'humanité n'aura point à souffrir. Fantaisies un peu vieillottes, passe-temps d'un homme qui probablement se reposait l'esprit en composant ces idylles.

VI

La mythologie n'a été bonne mère pour Wiertz que par caprice. Nourri de la lecture d'Homère, il lui devait quelques marques de gratitude. Mais son intelligence se fût rapidement éveillée aux choses qui nous touchent de plus près,—et où il pouvait, en gardant autant

que possible les formes immuables du style classique, remuer des sensations chez ses contemporains — si les idées épiques ne l'avaient poursuivi comme des cauchemars.

Je suis convaincu que si Wiertz avait vécu encore pendant vingt ans, et s'il avait gardé assez de verdeur d'esprit, il en serait arrivé peu à peu à ne peindre que des sujets modernes. La dernière série des tableaux qu'il a laissés le montre préoccupé de la vie en ses manifestations « actuelles ».

L'*Enfant brûlé*, par exemple.

Une mère, en rentrant d'une course aux provisions, trouve le berceau de son enfant entouré de feu et de fumée. Elle arrache le pauvre petit aux flammes : et vous entendez le cri de son désespoir. Est-ce là « un sujet » ? N'y a-t-il pas en ce drame plus « d'humanité » que dans toutes les visites de Vénus à Vulcain que l'on imagine si facilement? Ce dont nous pouvons souffrir tous, n'est-ce pas ce qui nous intéresse au suprême degré ?

Au cri de la mère, les voisins accourent ; ils sont là, au fond, terrifiés. Cette scène atroce m'a toujours paru supérieurement rendue. La douleur folle de la mère glace le sang. Le petit enfant, ses deux jolis bras repliés au dessus de la tête, est navrant. Nulle mère ne le regarderait sans pleurer. Cela vous touche jusqu'au plus profond de l'être.

L'expression est si réelle que devant cette toile on est beaucoup moins préoccupé des qualités purement picturales. Il est vrai que l'enfant est

une merveille et qu'il remplit la scène à lui tout seul.

Dans certains détails, c'est toujours de la peinture décorative. Les vêtements de la mère, sa tête même et ses mains, sont accusés par des lumières et des reliefs qui font songer aux chatoiements de certaines étoffes. Mais quelle sensibilité vraie, quelle grâce poignante dans l'enfant! C'est de la peinture facile; le sentiment qu'elle exprime est très juste. — Donnez à ce tableau des qualités rembrandtesques, et vous produirez un chef-d'œuvre ; car la composition est d'une réalité saisissante, le dessin, l'arrangement, l'entente générale sont d'un artiste. Mais c'est de la peinture faite au courant de la brosse.

Cette jeune fille nue, intitulée l'*Attente*, qui entr'ouvre des rideaux rouges et se montre à demi, serait belle si l'ombre des draperies ne donnait de la dureté aux chairs.

Une autre jeune fille nue, une étude intitulée *la Toilette*, est vue de dos et coupée aux genoux. De la main droite elle pique une épingle dans ses cheveux blonds, tandis que de la gauche elle tient un petit miroir. C'est un des « morceaux de peinture » les plus friands du Musée Wiertz. Est-ce Vénus ou Julie? Peu importe! Et si pourtant, il importe : Julie existe et Vénus à peine est restée encore dans le souvenir de quelques classiques à chef branlant, les derniers. Cette chair blonde et grasse, ce modelé large et distingué, et même ce quelque chose de flottant et d'indécis comme une pénombre, dans

le vague irritant des contours, tout fait de cette étude une œuvre à part.

Sous ce titre : *Deux jeunes Filles*, Wiertz a peint un modèle de femme, nue jusqu'à la ceinture; d'une main insoucieuse, elle retient ses vêtements, qui vont tomber. Elle est devant un squelette sur le crâne duquel est écrit : « la belle Rosine. » La vivante sourit légèrement à cette armature en se disant sans doute : « Elle a été, moi, je suis et serai éternellement jeune et belle. » A cet âge-là, la vie est à perte de vue.

Tout le tableau est peint avec beaucoup de sagesse, sans exagération nulle part. Belle couleur fine. Il y a de la mollesse dans le modelé et des fautes de proportion étonnantes dans le dessin général : la tête est plate; le cou, trop long, semble avoir été passé au laminoir.

Un dessin : *Jeune fille se préparant au bain.* Point original. Tout le monde connaît la Vénus accroupie. Dessin calligraphique et modelé rond.

Un couple monstrueux, emprunté à Victor Hugo : *Quasimodo* et *Esméralda.* Le peintre me semble avoir amplifié encore le monstre du poète. Esméralda est rêveuse ; assise, elle apprend à sa chèvre à composer le nom de Phébus. C'est joli. Mais son corps est singulièrement construit, il n'est pas équilibré ; le torse est trop court; les jambes sont mal attachées.

Un épisode de la guerre. Une ville est prise d'assaut et livrée aux vainqueurs. Tandis que

les maisons brûlent, que certains soldats tuent, que d'autres pillent, amassant ainsi « des moissons de gloire », comme a dit un creux enthousiaste, un d'eux tente de faire des conquêtes plus pacifiques. Acharné à vouloir triompher, il poursuit une jeune femme jusque sur le balcon de sa maison. Là, il va la saisir lorsque, avec une terreur aussi grande que sa colère, elle lui brûle la cervelle. Wiertz a nommé cette scène *le Soufflet d'une dame belge.*

Le corps de la jeune femme, mis à nu dans la lutte, est largement modelé, en pleine lumière. Les chairs paraissent flasques. La tête est très belle d'expression. Le soldat, qui veut se garantir en levant le bras, fait un mouvement fort juste. Mais pourquoi est-ce le soufflet d'une dame *belge?* N'amoindrit-on pas ainsi un sujet, une idée, en localisant la scène *sans raison?*

Un autre tableau, qui a pour fond la même pensée, est moins réussi. La *Civilisation au* XIXe *siècle* représente une pauvre femme, à peine vêtue, portant un petit enfant, fusillée par des soldats au moment où elle franchit une fenêtre et va se trouver à l'abri. Les soldats rient : c'est exagéré. Il fallait les montrer ivres de poudre, grisés de tuerie, aveuglés par la férocité. Le grand coupable est celui qui les commande.

VII

Nous voici maintenant devant une nouvelle bizarrerie de Wiertz. C'était un homme à sur-

prises, qui méprisait fort la critique d'art et qui voulait donner à la foule, en même temps que de la « grande peinture », une pâture qui lui convînt. Ce qui n'a pas empêché la foule de dire de Wiertz, en sortant de son atelier, encore toute ébaubie des choses qu'elle venait de voir : « Voilà un homme de grand talent, mais qui a un grain de folie, ou qui est un fameux charlatan, ou qui se moque de nous. »

Dans deux des coins de l'immense salle, Wiertz a arrangé plusieurs compartiments à plafonds ouverts, où pénètre d'aplomb le jour venant du toit.

L'artiste avait placé dans ces compartiments — conservés religieusement jusqu'aujourd'hui — des tableaux, des scènes, avec ce titre : « Délassements pittoresques. » On ne peut les voir qu'en appliquant l'œil à un trou de quelques centimètres de diamètre, pratiqué dans la clôture en toile et planches. Ainsi vus, complétement isolés, ces tableaux font beaucoup d'illusion ; il n'y a là qu'un effet d'optique très simple, appliqué depuis longtemps par le stéréoscope aux « vues » photographiques.

Cette nouveauté admise, les délassements pittoresques sont excellents. Un de ces tableaux, *la Liseuse de romans*, est extrêmement attrayant. Une jeune femme, nue, — il y a des pays où il fait une insupportable chaleur — couchée sur un lit, « dévore » des romans. On la voit dans un prodigieux raccourci, les pieds à l'avant-plan; cette difficulté n'a pas empêché Wiertz d'en faire une ravissante créature. La tête et le torse sont

noyés dans un clair-obscur suave et voluptueux. Elle lit avec passion, et sans doute de temps à autre elle pleure, car, tandis qu'elle tient son livre de la main droite, de la main gauche elle froisse un mouchoir tout prêt à étancher ses larmes. Le diable, dont Wiertz, comme les prêtres, a beaucoup usé, pousse dans l'ombre d'autres volumes sur le lit; et ce diable-là doit être un ami d'Al. Dumas père, car on lit le nom du célèbre créole sur la couverture d'un des volumes.

Dans le second compartiment, un drame intitulé : *Faim, folie, crime;* drame horrible, drame possible dans notre admirable société.

Une mère, que la misère et l'épuisement rendent tout à coup folle, tue son enfant pour en faire un pot-au-feu. A peine a-t-on l'œil appliqué au trou de la toile, comme un curieux espionnant par une serrure, qu'on y reste cloué par l'épouvante.

La mère est tournée vers le spectateur. Ses yeux fixes et ardents, son rire, qui n'est qu'une contraction nerveuse, sa chevelure en désordre, décrivent éloquemment toutes les épouvantables douleurs que cette femme a ressenties avant d'en arriver à vouloir « manger son enfant ». Où donc est-il, l'enfant? A droite, il y a un peu de fumée sous une marmite, et dans la marmite, un pied petit. Et le reste?... Sur les genoux de la mère, ce paquet entouré d'un linge sanglant : oui, voilà la forme de la tête et du pauvre petit corps mutilé! Le sein de la mère est découvert, comme si l'instant auparavant

l'enfant y était suspendu encore, cherchant la vie et ne l'y trouvant plus.

Ce tableau est poignant. Jamais peintre n'a rêvé et exécuté scène aussi effroyable et aussi vraie, en l'exprimant avec cette force et cette simplicité. Peinture décorative, modelé brutal, couleur vulgaire.

Troisième compartiment : l'*Inhumation précipitée*. Un homme, dans les temps d'épidémie, a été enfermé, vivant encore, dans son cercueil; une de ses mains apparaît, soulevant le couvercle de sa prison, et il montre son visage de ressuscité.

Moins réussi. Et d'ailleurs, quand on vient de voir cette folle, il n'y a presque plus d'horrible possible.

Si cependant les murailles de toiles tombaient, si les tableaux pouvaient être vus comme on doit les voir, produiraient-ils le même effet?

Après ces dernières horreurs, de plus douces images. Car c'est dans ce musée comme dans les drames de Shakspeare : on trouve réunis le comique, le tragique, le sévère et le gracieux.

Wiertz s'est plu à essayer des « trompe-l'œil ». Evidemment, il voulait obtenir même l'admiration des badauds. C'est sur les murailles de son atelier qu'il s'est amusé à peindre des tableaux de genre, quelque chose comme des illustrations, des surprises, pour reposer, si l'on veut, l'esprit fatigué de grand style et de poésie épique.

Dans un coin, derrière les « délassements pittoresques », le curieux, le fureteur se trouve

soudain vis à vis d'une jeune femme à demi nue, qui, toute souriante, apparaît à une porte.

Non loin de là, une clef est suspendue : dessous, un avis indiquant que cette clef ouvre les compartiments mystérieux où la liseuse de romans étale ses beautés, où la Folle découpe son enfant. Bien des naïfs ont avancé la main vers cette clef peinte et se sont retirés avec confusion, en riant.

Dans un autre coin, au fond d'une niche, veille un chien de haute taille. Ailleurs, une baigneuse nue, charbonnée grossièrement, devient une grenouille vue d'un certain côté. Une mauvaise gaminerie, mal faite.

Plus loin, une jeune fille apparaît à sa fenêtre; et comme vous passez devant, elle vous offre un bouton de rose. C'est coquet, gracieux et frais. A côté de cette enfant ingénue, *deux Filles*. L'une d'elles, appuyée à sa croisée, fait du doigt un signe qui signifie : « Entrez chez nous, mon cher, nous sommes hospitalières. » L'autre, plus en arrière, rit et semble confier quelque secret à l'oreille de sa compagne. Toutes deux ont la poitrine nue.

Ces deux morceaux sont peints avec la même mollesse que la Vénus chez Vulcain. Le blaireau leur a ôté toute espèce de vibration, tous les accents qui aident à exprimer la vie. A distance, malgré la dureté des contours, il y a là un charme sensuel, et le ton général des chairs ne manque pas de finesse.

Enfin, la *Toilette* représente deux images de la même jeune fille, dans la même pose, se

mirant, ici, sans vêtements, là, vêtue pour le bal. Wiertz a-t-il voulu prouver qu'une belle jeune femme est plus belle nue qu'habillée? On savait cela bien avant qu'il ne fût au monde.

Un dernier tableau de genre, intitulé les *Orphelins*. Des hommes emportent le cercueil contenant un père de famille, un ouvrier. Ses enfants s'accrochent à la boîte sinistre qui renferme leur nourricier. Deux femmes se lamentent. L'aspect de la scène est morne et serre le cœur. Mais, comme œuvre d'art, c'est complétement manqué. L'idée domine l'exécution, enlevée avec une sorte de dédain étrange. Le socialiste, comme le philosophe, l'emporte généralement sur le peintre dans tout l'œuvre de Wiertz; le poète a fait un tort immense à l'artiste : Rembrandt n'était pas si malin que ça, et cependant son œuvre a infiniment plus de signification que celui de Wiertz. Cela ne prouverait-il pas qu'il ne faut point essayer d'associer des éléments qui par leur nature sont antipathiques les uns aux autres?

VIII

Le musée renferme, outre ces tableaux plus ou moins terminés, une série d'esquisses peintes et quelques dessins.

Les grandes compositions épiques ont été longuement mûries, lentement préparées avant d'être définitivement exécutées. Le triomphe du Christ, les Rebelles, Patrocle, le Grand de la terre sont là à l'état de vagues formules et d'embryons. C'est très curieux pour les peintres.

Wiertz était d'abord préoccupé des lignes générales et de la pondération des groupes. Son idée première est une sorte de monstre aux membres épars, qui cherche à se dégager du chaos, à se construire, à unir ses diverses parties.

Peu à peu le plan s'éclaircit, le sujet se devine, les corps se dessinent grossièrement, puis la lumière et l'ombre prennent possession des places que l'artiste leur a assignées.

Cela commence par un désordre apparent pour arriver à l'harmonie. Rien de plus rationnel. Toute composition, d'art ou de littérature, germe, se développe et s'épanouit ainsi. Les savants assurent que la terre a commencé par des masses de vapeur et des principes de vie tourbillonnant dans l'espace. Ce qui se passe dans le cerveau de l'artiste n'a donc rien d'extraordinaire. Chez Wiertz, on voit les travaux divers de la pensée et pour ainsi dire sa gestation à tous les états.

Rubens — et probablement la plupart des grands maîtres — ont laissé des esquisses. Elles sont plus complètes que celles de Wiertz, ordonnées plus prestement et plus abondantes. Wiertz avait une théorie nette dont il ne sortait pas; il a expliqué ses idées à ce sujet, avec beaucoup de clarté, en diverses circonstances. La composition pour lui était presque un art architectural avec ses proportions, ses ordres et sa rectitude.

Quelques unes de ces esquisses sont belles : une du Patrocle, qui doit avoir été faite en

Italie, rappelle à la pensée le Christ au tombeau du Titien. C'est vigoureux et bien nourri, sans ces transparences flamandes qui parfois donnent aux corps une sorte de mollesse flasque. Une autre, intitulée, je pense, la *Course des Nations à la lumière* — titre flamboyant — est également fort belle. Le *Triomphe de Satan,* au contraire, est médiocre, académique; c'est une esquisse d'élève. Mais tout est à voir, tout est curieux et instructif. Il me semble que l'artiste se révèle autant, sinon plus, en ses essais informes qu'en ses œuvres finies.

Parmi les esquisses figurent plusieurs études de paysages de très petites dimensions — vingt centimètres sur quinze environ; — quelques unes sont fraîches et d'une réalité photographique. Et c'est fini comme les Karl Dujardin.

Un grand nombre de figurines, hautes de quelques millimètres, se meuvent dans ces petits espaces et ont de la tournure.

Mais ce qui est plus intéressant que cela, ce sont des *Scènes du Carnaval à Rome.*

Est-ce bien Wiertz qui a peint ces hommes et ces femmes dans leurs costumes du jour, ou déguisés, avec ces couleurs brillantes et lumineuses? C'est fouetté à grands coups de pinceau, avec une adresse amusante.

En revanche, quelle pauvreté que la caricature peinte, qui voudrait être Victor Joly, et que Wiertz a intitulée *don Quiblague!* C'est détestable!... Si j'avais été Joly — je ne l'ai point été, heureusement — j'aurais répondu par une caricature meilleure, sans me donner

beaucoup de mal, et je l'eusse intitulée *don Quipose !*

Et ce petit tableau de genre : Mme Lœtitia Bonaparte sur son lit funèbre !

L'artiste écrit à sa mère : « J'ai *fait* le jour même (le jour de l'exposition de la morte) son portrait, j'en ai *fait* un petit tableau que j'ai exposé de suite au grand étonnement de tout le monde qui le croyait *fait* comme par enchantement. »

C'est absolument médiocre. Le peintre de genre le plus ordinaire de ce moment-ci ferait une grimace de dédain en passant devant cette image exécutée « comme par enchantement ».

Faire vite, pour Wiertz, était déjà alors une qualité.

Les copies d'après les maîtres n'ont rien qui attache; ce sont plutôt des à peu près que des copies.

Il y a là aussi un portrait de Wiertz, un dessin ; c'est plat, prétentieux et antipathique. Sur le fond on lit une des questions qui ont le plus tourmenté l'artiste pendant sa vie : « La critique en matière de peinture est-elle possible ? » Il ne faut certainement pas être savant pour affirmer que ce portrait n'est pas digne du peintre le moins bien doué. Un autre portrait de Wiertz, peint, n'est pas meilleur. Si tous ceux qu'il a faits ont cette valeur, on comprend son dédain quand il écrit : « Peindre des tableaux pour la gloire, des portraits en buste *pour la soupe*, telle sera l'occupation invariable de toute ma vie. »

Je suis obligé de croire que ces raisins-là étaient trop verts pour Wiertz. Un pareil mépris, de la part d'un peintre, n'était pas naturel. Maintenant, je sais le pourquoi.

Preuve de plus que Wiertz n'était peintre que par nécessité. C'est un sculpteur ou un poète qui a dévié, qui s'est ou qu'on a égaré.

IX

A mon avis (on diffère beaucoup dans le jugement qu'on porte sur cet homme étrange), où Wiertz est personnel, c'est en ces scènes familières, en ces drames modernes, en ces fantaisies que j'ai brièvement décrits. Lorsqu'il compose et exécute *Faim, folie, crime, l'Enfant brûlé,* et même la *Liseuse de romans* malgré son état de nudité complète, il n'est point préoccupé du style de tel ou tel maître, des tonalités de tel ou tel autre. Il ne s'est point demandé, en peignant la Folle, comment Raphaël eût compris ce drame ; Rubens ne l'a pas tourmenté tandis qu'il voyait en son imagination brûler le petit enfant de cette autre mère imprudente.

Là, il est donc lui-même, il montre ses qualités propres, il est « de son époque ».

Le Wiertz du Triomphe du Christ et des anges rebelles continue des traditions, suit un chemin trop connu de tous, reprend en sous-œuvre des manifestations de l'esprit humain pour les « parfaire, » pour les porter à leur plus haut degré de développement. Il s'annihile au profit d'un principe qui a eu son efflorescence ; il veut amalgamer des styles divers pour arriver à

l'idéal, comme ses titans entassent des rochers pour escalader le ciel. Et n'oublions pas que l'Idéal, comme le Ciel, n'existe que dans notre imagination.

Cet homme si intelligent avait une « toquade, » une idée fixe. Il a voulu réaliser l'impossible ; il a dépensé sa vie à chercher une pierre philosophale qui lui a sans cesse échappé, et qui devait lui échapper. Son grand malheur, c'est d'avoir vécu isolé, en rapport continuel avec les esprits de ses prédécesseurs. Il n'a vu ce qui se passait autour de lui qu'à travers une sorte de brouillard, comme un dieu de l'Olympe entouré de nuages. Wiertz est ce qu'on peut nommer un fou sublime, car ses conceptions avaient de l'audace et de la grandeur; mais notre époque, notre esprit, nos mœurs, nos aspirations, notre « réalité » étant donnés, son œuvre, à peu d'exceptions près, n'en est pas moins l'œuvre d'un illuminé.

Je le prendrai du reste, plus loin, quand il essaye de formuler son esthétique, en de continuelles contradictions.

Chose remarquable, comme Rubens était un païen sensuel, quoiqu'en assistant à la messe tous les matins, Wiertz était un libre penseur, quoiqu'en glorifiant le christianisme.

Le côté poétique de la religion s'était transformé dans son cerveau en manifestation épique. Il n'avait point de religion, car il est mort en philosophe, et les épisodes religieux, l'histoire du « divin crucifié, » les scènes mystiques l'ont préoccupé pendant toute sa vie. Cela aussi

—cette contradiction entre l'homme et le peintre — a été une des causes de ses incessantes erreurs, de ses déviations, de ses illusions, de ses égarements continuels.

Ainsi, une de ses grandes fautes a été de mépriser l'étude des caractères et d'avoir voulu toujours planer au dessus de l'humanité. Il nous le dit lui-même, ses tableaux de genre — dont quelques uns si expressifs — ne sont que des « délassements pittoresques. » L'*homme* lui a échappé. Il peignait des portraits « pour vivre, » avec un dédain qui n'était nullement déguisé. Et cependant, Wiertz avait pu voir les magnifiques portraits de Raphaël, du Titien, du Tintoret, des Bellini, de Giorgione; il connaissait la Joconde du Vinci et les Drapiers de Rembrandt ; il avait vu des portraits d'Holbein, de Durer, de Roger Van der Weyden. Manquait-il des facultés nécessaires à la compréhension de ces œuvres si puissantes? Je ne le crois pas. Mais l'idéal et le style épique en avaient fait leur esclave. La pensée folle de continuer les grands maîtres de la renaissance, en les « perfectionnant, » fut pour lui comme un poison moral et un aveuglement. Wiertz ne s'est pas une seule fois douté, pendant tout le cours de sa carrière, que la seule Joconde, ou les Drapiers, ces images réelles, absolument à l'antipode de l'épopée, ont mille fois plus de valeur que tous les combats de titans qu'il a jetés avec tant de fougue sur des toiles grandes comme des maisons.

Wiertz n'était pas un peintre, dans l'accep-

tion qu'on donne et qu'on doit donner à ce mot. Tout son œuvre, toute sa vie, tout son esprit sont en contradiction avec la signification réelle du mot *peintre.*

La publication de ses « Œuvres littéraires[1] » prouve cette vérité de la façon la plus nette.

Wiertz va visiter les galeries de Versailles; voici son impression :

« *Les tableaux de Vernet lui semblent les plus vrais de mouvement* ET DE COULEUR.

Enfin, « de son voyage en Hollande, Wiertz n'a laissé que des notes incomplètes. »

Rembrandt et son entourage ne lui ont fait sans doute qu'une médiocre impression; ce ne sont que des peintres. En France, c'est Horace Vernet qui lui paraît le plus coloriste, même à côté de certaines œuvres de Delacroix. Cela prouve que Wiertz était absorbé par des idées et des aspirations qui ont peu à peu étouffé ses facultés de peintre; car il est évident que l'homme qui a peint la belle Rosine et l'Etude de femme vue de dos était de la race des coloristes.

Ses vastes conceptions, son orgueil, qui était immense, l'ont donc emporté dans les régions de l'esthétique et lui ont fait chercher un idéal impossible. Il voulait tout synthétiser, embrasser l'univers, dépasser les bornes du réel, et même plus, créer des mondes. Le juger comme peintre seulement, ce serait ne le voir qu'en profil perdu. La véritable justice envers un homme ne consiste point seulement à dire

[1] Un volume in-octavo; Bruxelles, 1869. Ve Parent et fils.

ce qu'il a été, mais aussi à examiner ce qu'il aurait dû et pu être. Wiertz s'est servi des moyens employés par les peintres pour exprimer des idées, une philosophie, des espérances; et souvent l'expression de ces hautes rêveries a été heureuse. Il était spiritualiste, il a essayé de rendre visible *sa* religion; il était patriote [1] et humanitaire, il a voulu que ses sarcasmes et son enthousiasme fussent sensibles pour le public, et il a, avec une incomparable fougue et une science que personne ne peut nier, inventé des images qui, en dehors de l'idée de « peinture, » impressionnent l'ignorant aussi bien que le philosophe et l'érudit. Il a donc fait « autre chose » que Rembrandt, Jordaens, Velasquez, Holbein et Durer; mais son œuvre n'en est pas moins d'un artiste par certains côtés.

Est-il bien certain que Michel-Ange était un peintre lorsqu'il peignait le Jugement dernier? Non, n'est-ce pas? Il y a dans le Jugement dernier certains éléments picturaux, le dessin, le modelé des corps, la composition des groupes; mais il n'y a point, à proprement parler, ce qu'on nomme de la peinture. Michel-Ange n'a pas du tout songé à reproduire la réalité dans toutes ses manifestations, pour une bonne raison : c'est qu'il visait à dépasser la réalité, qu'il se mettait de parti pris au dessus de la réalité. Qu'on le blâme ou qu'on l'approuve, peu importe : ceci est en fait.

[1] Il ne faut pas oublier cependant qu'il se fût établi à Paris s'il y avait obtenu un grand succès; qu'il est resté Belge et devenu francophobe par rancune.

Wiertz a tenté aussi de se placer au dessus de la réalité. Malheureusement, il est venu à une époque où certaines conceptions, épiques ou surnaturelles, philosophiques ou idéales, ne sont plus admises en peinture. Je veux dire que tout, au XIXe siècle, se ligue contre l'art que Wiertz a essayé de remettre à la mode. Wiertz est un anachronisme. Bien plus, il est une impossibilité, à cause de nos mœurs, de nos préoccupations, du positivisme de nos idées, des révolutions sociales qui se préparent. Après le scepticisme du XVIIIe siècle est née l'idée de vérité en philosophie et en art, le réalisme est apparu, la recherche du vrai a eu pour bases le fait et l'observation. Wiertz s'est trouvé au milieu de ce monde nouveau comme sur une planète inconnue. Il retardait de plus de deux siècles en la société de Rubens, de plus de trois siècles en la compagnie de Raphaël, de Corrége, de Titien. Aussi, toute son existence a été une lutte « héroïque ; » car il avait véritablement le caractère du héros et du poète, avec tous ses défauts et toutes ses qualités. De là sa susceptibilité maladive et l'amertume qui déborde en toutes ses œuvres. Il n'avait de sérénité que lorsqu'il se livrait au délire de la composition épique. Aussitôt qu'il descendait sur la terre et qu'il se sentait entouré de choses et de gens réels, il devenait un misanthrope. Son mépris des physionomies modernes, du visage bourgeois, de l'homme vivant, est très caractéristique. Il a enfermé ses personnages idéals en des apparences humaines, faute de pouvoir en

inventer d'autres; mais, dans l'impuissance de créer des hommes extra-terrestres, il a donné à ses anges et à ses démons de gigantesques proportions. Il croyait encore ainsi s'élever au dessus de l'humanité.

Des critiques et des peintres se complaisent aux comparaisons qui n'ont nulle signification pratique. Il ne faut point dire : « J'aime mieux telle étude de paysage réel, bien sentie, bien exprimée, qu'une grande machine de Wiertz. » Comme « morceau de peinture, » il est évident que le paysage vaudra mieux, et aussi comme impression d'une partie de la nature. Mais pourquoi comparer entre elles des choses qui sont diverses? Ces différences n'existent-elles pas dans tous les arts, en musique, en architecture, en littérature? Est-il venu jamais à une personne sensée l'idée de mettre en parallèle un quatuor de Beethoven et un opéra-comique français, une maison turque et une église gothique, une chanson de Béranger et un roman de Dickens? Evidemment, ne voir dans le Triomphe du Christ que de la peinture, c'est ne point voir; et affirmer que ce n'est point de l'art, c'est se tromper étrangement.

Seulement, Wiertz aurait pu être de son époque et il ne l'a été que par fantaisie.

L'étude du « critique » nous donnera du reste plus loin la note juste de cet esprit bizarre qui s'est si bien fourvoyé, et pendant toute sa vie.

LE STATUAIRE

I

Toutes les aptitudes de Wiertz sont celles d'un « artiste; » s'il avait passé quelques années dans un conservatoire de musique, il eût sans doute été un excellent virtuose et un compositeur distingué. Il pouvait aussi devenir un calligraphe de grand mérite, car, dit le docteur Watteau dans son Catalogue raisonné, « il imite à s'y méprendre les divers genres d'écriture qui tombent sous son regard. » Quoi d'étonnant alors qu'il ait fait de la sculpture? Je suis persuadé, pour ma part, qu'il était plutôt statuaire que peintre; mais si l'idée lui était venue d'être architecte, il eût fait dans le monde le même bruit qu'en se vouant surtout « à l'art de Raphaël et de Rubens. »

Vers 1845, si j'ai bonne mémoire, parut une petite statuette représentant *une jeune fille au bain;* elle était debout dans la baignoire, encore revêtue du « simple appareil. » Pour le vulgaire, ce qui justement rendait charmante cette ingénue, c'est l'action dans laquelle le sculpteur l'avait pour ainsi dire saisie et pétrifiée : seule en son cabinet de toilette clos de toute part, elle se dépouille du simple appareil ; les bras levés, la tête cachée dans les plis de la toile, elle va se montrer dans le costume des femmes des îles polynésiennes. Cette baigneuse était l'œuvre du peintre Antoine Wiertz. Depuis cet essai, il avait laissé reposer

l'ébauchoir et abandonné la terre glaise. Vers 1863, tout à coup, le public est appelé à juger trois groupes importants, *la Naissance des passions*, *les Luttes* et *la Lumière*; c'est, sous une forme poétique et philosophique, le Passé, le Présent et l'Avenir.

Dans *la Naissance des passions*, Wiertz a suivi le texte de l'histoire religieuse. Sans se préoccuper de savoir si jamais il y eut un premier homme et une première femme nommés Adam et Eve, il les a mis en scène : ce n'était là pour lui qu'un prétexte. Les peintres, du reste, ne se sont jamais sérieusement appliqués à placer leurs compositions sous la sauvegarde du bons sens ou du véritable sens historique. Il y a souvent des preuves d'aberration mentale dans les inventions des plus grands maîtres. Le croyant Rubens, en peignant la vie de Henri IV et de sa femme, n'y-a-t-il pas mêlé l'Olympe païen? De nos jours, on fait intervenir l'Olympe chrétien. Raphaël également se laissait inspirer en même temps par le paganisme et par le christianisme. Wiertz devait suivre la voie tracée par ces génies précurseurs de son propre génie. Ayant à traduire la Naissance des passions, il ne pouvait pas ne point songer à Adam et Eve; le thème était trouvé, et c'était une première difficulté vaincue. Il est bien plus simple de continuer les vieilles traditions, de remettre en scène les personnages les plus usés, de reprendre les rébus enfantins qui ont traîné dans toutes les académies, que de se donner la peine de tirer une idée de son propre

fonds. La grande ambition de Wiertz, d'ailleurs, a toujours été de perfectionner les travaux d'autrui. Il reprit donc Adam et Eve en sculpture comme il avait repris l'épopée chrétienne en peinture.

Adam est assis ; Eve est debout derrière lui : d'un mouvement voluptueux, elle se penche et caresse l'homme. Adam résiste faiblement : il rappelle au souvenir l'absurde défense du « créateur. » Eve bien doucement pose une main sur sa bouche : « Tais-toi ! tais-toi ! je t'aime ! » Comment résister à cette parole brûlante, prononcée d'une voix musicale qui fait vibrer tous les nerfs de cet homme bouillonnant ? De la main gauche, cachée avec une sorte de perfidie, Eve tient la pomme, ce fruit de la science et de la vie. Le serpent enlace le groupe.

Wiertz a ainsi exprimé l'amour, l'union des êtres. La vérité vraie serait l'abandon réciproque. Qui nous débarrassera du serpent et de la pomme, ces symboles de la tentation et de la science ? L'amour tout seul suffit à la tentation, et il y a bien longtemps que la science du bien et du mal n'est plus le produit criminel de la désobéissance de nos « premiers pères. »

Le second groupe, *les Luttes*, représente deux hommes, puissamment construits, combattant avec un acharnement horrible. Ils sont nus, armés du glaive classique ; ils sont accrochés l'un à l'autre comme des bêtes fauves ; l'un d'eux arrache avec ses dents un lambeau de chair au bras de l'autre, tandis que de leurs

armes ils se transpercent mutuellement. A leurs pieds sont tombés les emblèmes de la puissance autocratique, la couronne royale, et de la puissance populaire, le bonnet phrygien.

C'est l'image du présent, l'époque des luttes; c'est nous qui sommes là aux prises. Qui sera vainqueur? Lequel des deux athlètes donnera au monde des lois justes ou des lois iniques?

Moi, je ne demande pas mieux que d'en croire le statuaire philosophe : le bien finira par être victorieux. Mais quand? Ce point d'interrogation rendrait pensif jusqu'à la mélancolie le plus confiant et le plus crédule des hommes.

Quoi qu'il en soit, Wiertz a vu en rêve le triomple du Bien et du Mal.

La civilisation a terrassé son ennemi; elle lui a arraché son arme, que d'un geste superbe elle refuse à ses supplications véhémentes, et debout, de la main droite, elle élève d'un air inspiré le flambeau de la vérité et de la justice. C'est le troisième groupe, *la Lumière*.

Chacun de ces groupes dit clairement ce qu'il veut dire. Le troisième surtout exprime l'idée de l'artiste de la façon la plus nette, même pour les ignorants. La pensée philosophique ainsi dégagée de l'ingéniosité de la composition, voyons-en maintenant les côtés purement plastiques.

Le groupe de *la Naissance des passions* est fort contourné : Wiertz semble avoir beaucoup songé à Michel-Ange en le composant. Il est

vrai que le mouvement de la femme a quelque chose de félin, de voluptueux, qui peut-être a sa cause dans l'ondulation exagérée des formes. Elle est belle d'une beauté un peu massive; mais n'oublions pas que c'est la mère des hommes dans l'esprit de Wiertz, et que l'humanité doit sortir tout entière de ces larges flancs. Toutes ses vertus sont dans sa beauté : l'éloquence, la persuasion et la douceur; elle est sûre de son pouvoir. L'homme est plein d'abandon et de mollesse; ses formes sont viriles. Mais l'Adam de la tradition se voit trop dans l'inquiétude de la physionomie.

La rage acharnée des lutteurs est tout aussi accentuée que la volupté dans le premier groupe. Les deux antagonistes sont accroupis dans des poses douloureuses. Un d'eux glisse des deux pieds et s'allonge, tout prêt à succomber. Avant de mourir, il frappe son adversaire dans le dos.

Ces deux hommes sont très savamment modelés. Les lutteurs antiques seraient froids dans l'ensemble, placés à côté de ces deux combattants; mais dans le détail, l'œuvre de Wiertz est plus molle.

Le plus beau des trois groupes, c'est *la Lumière*. Ici, l'unité me semble parfaite. Le mouvement triomphateur de la Civilisation, amplement et chastement drapée, porte à l'enthousiasme ; cela est simple, digne et grandiose. L'esprit du mal est plein d'anxiété colérique. De quelque côté qu'on se tourne, les deux figures forment un tout bien homogène; les

lignes extérieures sont grandement jetées. Ce groupe, dans des dimensions colossales, devrait remplacer le temple des Augustins, au nouveau boulevard. Ceci n'est qu'un vœu; mais ce serait trop beau : il n'y a donc aucun espoir de le voir réalisé.

A cette œuvre si fortement conçue, il manque de l'accent dans l'exécution, de l'imprévu dans le modelé, la griffe individuelle : c'est trop sage et trop correct; les masses ne sont ni assez larges ni assez accentuées. La statuaire monumentale n'admet pas tant de minutie. Wiertz pourtant n'ignorait pas qu'il faut savoir sacrifier les détails à l'ensemble. Ce qui donne aux statues dont le temps a effacé les plans inutiles une si belle unité, c'est cette absence de fini, dont Wiertz ne s'est pas assez défié. Mieux vaut le fruste et le sauvage que ce modelé précieux qui enserre les formes avec tant de rigidité. Les statues carrées des Egyptiens ne manquent jamais de majesté. Les sphynx, colosses accroupis dans le désert, sont en harmonie avec les lignes sévères du paysage et la solennité des vastes espaces pleins de silence.

Il faudrait voir ce que produirait un de ces groupes dans des proportions véritablement monumentales. Au lieu de distribuer cent mille francs en primes improductives aux constructeurs des maisons du boulevard de la Senne, l'administration communale de Bruxelles aurait dû s'entendre avec le gouvernement pour placer le groupe de la Lumière soit

à l'ancienne porte de Schaerbeek, soit sur l'emplacement du temple des Augustins rasé. Si Wiertz avait été Anglais ou Allemand, il y a bien longtemps que son œuvre principale embellirait quelque place publique de Berlin, de Londres, de Munich, de Manchester ou de Dresde.

II

Le musée contient encore une autre œuvre de « sculpture de genre ; » c'est *la femme athlète*, de dimensions académiques. Une main sur la hanche, et toute contournée, elle fait tenir sur son front une épée en équilibre. C'est juste de mouvement. Les formes sont assez lourdes et trop rondes ; mais l'ensemble, même par le style, a un caractère de réalité.

Wiertz voulait exécuter un quatrième groupe, qui eût représenté la *Perfection humaine*. L'homme s'élançait dans les espaces, comme dans la *Puissance humaine n'a pas de limites*. Ses utopies ont bien fait de s'arrêter au troisième rêve, qui déjà aura beaucoup de peine à se réaliser.

Le catalogue décrit, en outre, de petites maquettes qui étaient destinées à devenir des œuvres moins éphémères : *Un repas de serpent* et *Laocoon et son fils*.

Je ne les ai pas vues : les œuvres faites donnent d'ailleurs une idée complète du talent de Wiertz et le caractérisent suffisamment.

Seulement, en disant comment il avait compris le sujet de Laocoon, Wiertz fait la critique

du groupe antique qui porte le même titre, une critique très sensée, parfaitement raisonnée. Sa composition était plus logique, plus vraie, plus émouvante que celle du maître grec inconnu qui nous a laissé son chef-d'œuvre. Mais l'exécution du groupe eût-elle répondu à l'idée que Wiertz s'en faisait dans son imagination?...

Tout bien réfléchi, je pense que Wiertz, peintre et statuaire, était absolument le même homme; il avait tout autant de talent en maniant et pétrissant la terre qu'en colorant des toiles. Le style qu'il s'était fait par l'amalgame de qualités empruntées et de qualités personnelles, a le même accent partout; c'est un mélange de la pureté et de la correction de Raphaël avec l'exubérance de Rubens, dans des proportions honnêtes qui ne dépassent pas une bonne moyenne. Si Wiertz avait aimé et étudié davantage la nature, en laissant reposer les grands maîtres de la renaissance dans leur gloire, sans songer à les détrôner, il eût été un peintre original, individuel, fougueux, habile, ingénieux et probablement de tout premier ordre à notre époque. Son orgueil l'a fait dévier de sa véritable voie. Il est aujourd'hui, pour la Belgique, ce que le David des Horaces et des Sabines est pour la France : un pâle imitateur.

Voyons maintenant sa critique et son esthétique, pour compléter l'étude de cet homme qui retardait de deux siècles.

LE CRITIQUE

I

Je ne sais quel diplomate ou quel juge sceptique a dit que dix lignes de l'écriture d'un homme suffisent pour en faire un criminel. C'est une idée juste, qui devient fausse par son exagération. Il est bien certain que tout homme qui exprime beaucoup d'idées finit par montrer le défaut de sa conscience ou de sa logique, en même temps que le peu d'assiette de ses principes les plus choyés. Ceux qui ne se contredisent point sont extraordinairement rares. Sans qu'il s'en doute, l'écrivain même qui fait le plus abstraction de sa propre individualité, qui est historien ou philosophe, qui croit s'être placé bien au dessus des petits sentiments intéressés, met à nu son esprit, fait pénétrer le public dans ce for intérieur que les Machiavel veulent à tout prix entourer de murailles infranchissables et de piéges de toutes sortes.

Lorsqu'on a bien étudié l'œuvre picturale de Wiertz, on connaît le peintre : mais comme on le connaît mieux quand on a lu ses œuvres littéraires !

Le Catalogue raisonné du docteur Watteau est aussi une aide puissante pour dégager la caractéristique de Wiertz de ses travaux et de ses principes ; l'ami enthousiaste fait de précieuses révélations, sans plus s'en douter que le maître lui-même.

La publication des œuvres littéraires com-

mence par l'*Éloge de Rubens*. Cet Éloge est un mémoire que l'Académie d'Anvers a couronné en 1840.

Rubens est le dieu de Wiertz ; pour lui, c'est le plus grand artiste du monde. Son Éloge est une suite de parallèles entre Rubens et les principaux artistes de la renaissance italienne, Michel-Ange, Raphaël, Titien, Corrége, et le chef de l'école hollandaise, Rembrandt. Partout, en toutes choses, Rubens l'emporte sur ses rivaux. Wiertz n'est pas content de ce dithyrambe en prose; il y ajoute un appendice, où il compare les rivaux de Rubens à des étoiles et Rubens au soleil.

Si Belge que je sois, je trouve cet éloge excessif. Rubens est bien assez grand dans sa réalité, sans le jucher à des hauteurs où lui-même gagnerait le vertige.

La sagesse des nations dit : Qui veut trop prouver ne prouve rien, et : Qui trop embrasse mal étreint.

Les Anversois, en couronnant ce mémoire délirant, n'ont point donné une bonne idée de leur dignité. Prêter à rire aux autres, quelle singulière jouissance ! Qu'a-t-on dû penser de nous à l'étranger ? Notre vanité s'est également fourvoyée quand dernièrement nos journaux ont reproduit sans commentaires les éloges boursouflés qu'un homme d'État anglais a faits de la Belgique, de sa sagesse, de son bon sens pratique, de son bonheur. Est-il donc si difficile de comprendre que dépasser le but ce n'est pas l'atteindre ?

Je suis persuadé que Wiertz était convaincu quand il élevait à Rubens un piédestal haut comme le mont Blanc. Mais la conviction ne suffit point, il faut des preuves à l'appui. Or, dans l'Éloge de Rubens, il y a beaucoup plus de phrases laudatives que de raisons démonstratives. C'est un éloge lyrique, un éloge de poète. Cela ne donne nullement la mesure de Rubens; en voulant le faire plus grand que nature, Wiertz en a fait un idéal, presque une abstraction.

Dans un autre mémoire sur les Caractères constitutifs de l'École flamande, la même pensée et la même esthétique dominent. « L'école flamande, c'est l'école de Rubens, » dit-il en commençant. Il refait donc son éloge de Rubens, toujours en mettant en parallèle les divers styles des autres écoles, avec croquis justificatifs. Mais ces dessins ne prouvent absolument que ce que Wiertz veut leur faire prouver. On ne pensera pas à mettre en doute sa sincérité; il est sincère jusqu'à l'ingénuité; mais il ne nous apprend rien. Chanter la gloire d'un peintre et de son école, ce n'est pas du tout dire ce qu'ils sont. Supposez que vous demandiez à un homme : « Quel temps fait-il? Chaud ou froid? » Et qu'il vous réponde : « La puissance de Dieu se montre toute dans ses œuvres ; c'est lui qui a voulu le chaud et le froid, qui a animé la matière, qui a donné à l'homme une intelligence, etc., etc. »

En supposant même que ce soient là des vérités absolues, vous ne savez pas encore

quelle est la température extérieure. Voilà comment Wiertz nous fait connaître Rubens. Quand on a lu son Éloge et le mémoire sur les « Caractères constitutifs, » on est assommé, mais nullement persuadé, nullement éclairé. Des applaudissements n'ont jamais rien prouvé.

II

En 1859, Wiertz publie une brochure intitulée : *Peinture mate*.

Wiertz a inventé un procédé qui, par les résultats qu'il permet d'obtenir, peut remplacer la peinture murale à l'encaustique, ou le wasser-glass mis en œuvre par les Allemands. On peint sur toile avec ce nouveau procédé comme avec le procédé ancien ; seulement, la peinture ne miroite pas. Appliquée sur la muraille, une œuvre d'art est perdue si un incendie se déclare ; la toile peut être emportée et sauvée. Enfin, s'il faut en croire Wiertz, qui, je pense, l'a seul employé, ce procédé est facile, est une aide plutôt qu'une difficulté. C'est, dit-il, « comme si on travaillait à quatre mains. » Mais il faut se défier des exagérations.

La brochure exaltait fort ce nouveau procédé, mais n'en faisait pas connaître la composition.

Une note inédite nous a mis dans le secret du peintre ; je la donnerai en appendice à la fin de cette étude. Les peintres devraient essayer ce procédé dans leurs grandes compositions.

Il est indubitable que Wiertz en a tiré un excellent parti. La peinture à l'huile paraît plus lourde, à côté de cette peinture mate, très bril-

lante, sans miroitement et sans embu. On n'a qu'à comparer le Grand de la terre et le Triomphe du Christ. C'est la fresque, avec de véritables facilités d'exécution.

La brochure intitulée *Peinture mate* avait surtout pour objet des considérations sur l'art.

Wiertz a été pendant vingt ans tourmenté par la pensée du Beau dans les arts. Il eût voulu définir le Beau, « établir des règles fixes sur le Beau, » malgré cet axiome sceptique qu'on a pu lire de son vivant sur les murailles de son atelier :

« *En peinture, l'absurde même se justifie.*

« Quelle que soit la sagacité du critique, quelle que soit la justesse de ses observations, le peintre qui sait discuter et qui veut discuter, battra en brèche toutes ses argumentations.

« L'auteur de ces lignes fera un jour une expérience curieuse : il soutiendra publiquement deux thèses contraires; dans l'une il prouvera que ses œuvres sont irréprochables, dans l'autre, que ses œuvres n'ont pas un pouce carré sans défauts [1]. »

Wiertz se complaisait en ces plaisanteries, qui étonnaient les ignorants.

En 1851, il avait exprimé quelques idées préparatoires :

« Depuis longtemps j'ai songé au mal qui tourmente incessamment l'artiste et qu'on nomme « la diversité de nos opinions sur le « Beau. »

[1] L'expérience n'a pas été faite; Wiertz n'avait garde de se démolir : il craignait trop qu'on ne le prît au mot.

« J'ai résolu d'apporter, pour ma part, une page à l'œuvre qu'accompliront un jour des hommes de talent et qui aura pour titre : *Grammaire des peintres* [1].

« J'ai fait un recueil d'observations sur les causes qui constituent le beau chez les plus grands maîtres. Ce que Raphaël, Michel-Ange, Rubens, etc., ont *senti*, sera érigé en principes.

« Ce travail sera publié prochainement sous ce titre : *Du Beau dans l'art de la peinture.* Cet essai sera soumis à la sagacité d'hommes compétents et les principes, j'espère, en seront discutés avec une énergie soutenue et une rigoureuse observation des règles de Pascal.

« La définition du mot *beau* ne sera point démontrée (*sic*) à la façon de ceux qui se sont occupés jusqu'à ce jour de cette question... »

Dans sa brochure sur la peinture mate, ces idées reviennent de nouveau. Mais la définition du Beau y semble être encore pour un temps ajournée. Cependant, au fond des phrases où se débat l'esprit de Wiertz, son idée se formule vaguement. Je résumerai brièvement.

Les grandes écoles artistiques ont toutes acquis leur splendeur possible. Chacune, par un ou deux maîtres, est arrivée à un sommet qu'elle ne pouvait pas dépasser, un sommet personnel, un sommet relatif. Ainsi, en Grèce, après Phidias et Praxitèle, la décadence a com-

[1] M. Charles Blanc, critique français, a publié une *Grammaire des arts et du dessin* qui rentre assez, me semble t-il, dans les idées de Wiertz. Mais cette Grammaire ne nous donne pas encore une « formule du Beau ».

mencé; en Italie, après Vinci, Michel-Ange et Raphaël, la décadence a commencé... En Flandre, après Rubens, la décadence a commencé... On trouverait donc cinq ou six périodes dans l'histoire de l'art qui seraient comme des jalons posés d'espace en espace et pendant lesquelles le Beau a été diversement interprété et consacré. Ne sommes-nous pas arrivés à l'époque où les règles du Beau peuvent être établies? Ne pouvons-nous enfin synthétiser, formuler une théorie universelle du Beau, de par laquelle toute œuvre d'art sera facilement reconnue détestable ou admirable?

« Faisons mieux, dit-il, que Raphaël et Rubens, en suivant le chemin qu'ils ont suivi[1]. »

Mais ceci n'est que le sentiment personnel de Wiertz, l'expression de son ambition. Il s'est entêté dans cette idée avec une force extraordinaire. Je lis dans sa biographie, par le docteur Watteau : « Raphaël, Rubens, Michel-Ange sont, d'après son jugement, les enfants gâtés des circonstances. *Ils n'ont pas eu la vraie passion de l'art.* « Si je pouvais lutter avec eux *à* « *partie égale,* s'écrie-t-il souvent, ma passion « aidant, je sens que je les battrais. » Ingénuité colossale!...

Il a laissé des notes sur le Beau ; ce sont des fragments plus ou moins reliés entre eux par la pensée fondamentale. Il se promet encore « l'achèvement d'un travail, qui aura pour but de révéler les causes matérielles qui produisent

[1] *La critique en matière de peinture est-elle possible?* — 1851.

le Beau en peinture... » Mais il ne révèle pas ces causes matérielles. Il dit que « le Beau n'a point de règles, parce que personne n'a songé à en établir ». Mais il ne les établit point. Quelques pages de prémisses, où il entre plus de divagation que de raison, nous laissent aussi ignorants qu'il y a vingt ans. Wiertz nous apprend seulement ceci : c'est que le Beau est la réunion de certaines qualités, telles que la vérité, la simplicité, la noblesse, la grâce, etc., etc.

Nous voilà bien avancés !

En un autre endroit de ses œuvres littéraires, on lit encore ceci :

« Il n'y a qu'un seul beau, le beau *éternel*, le beau *que la raison dicte,* le beau *qu'approuvent les siècles,* le beau compris de Phidias, de Michel-Ange, de Raphaël, de Rubens. »

C'est toujours la même ombre. Cette phrase ne m'apprend rien, parce que ce n'est qu'une phrase. Phidias et Michel-Ange, Raphaël et Rubens ont compris le Beau d'une manière particulière à chacun d'eux. La même distance existe entre Raphaël et Rubens, qu'entre Vinci et Rembrandt ; les deux peintres mis en parallèle peuvent avoir certains rapports d'idées, mais ils sont en continuelle contradiction d'exécution.

Il n'y a pas de « beau éternel » ni de « beau que la raison dicte, » ni de « beau qu'approuvent les siècles. » Ce qu'on est convenu d'appeler le Beau se manifeste selon la nature des esprits. Formuler le Beau, lui donner des règles fixes, quelles que soient les protestations de Wiertz et

de tous les classiques, ce serait borner la liberté de l'intelligence et de la passion. La règle, c'est d'être vrai, d'impressionner, et chaque artiste selon sa méthode et son tempérament. Raphaël a exprimé certaines beautés, et Rembrandt certaines autres : essayez d'amalgamer, de fondre ces deux « manières, » vous arriverez au résultat obtenu par Wiertz, ni plus, ni moins. Qui jamais, en littérature, a songé à fondre ensemble Homère et Shakspeare, Virgile et Corneille, Dante et Schiller? La seule règle, parce qu'elle n'en est pas une, c'est de laisser se développer en liberté les facultés naturelles. Quant aux règles du Beau, il faut permettre aux utopistes seuls de les chercher en même temps, et dans le même domaine, que la pierre philosophale.

III

L'esprit de Wiertz était à la fois pointu et bonhomme, sarcastique et sérieux. Il ne lutte pas, il assomme ou, du moins, il cherche à assommer. Comme tous les hommes qui ont une idée fixe, il était impossible de le faire dérailler et de lui prouver qu'il avait tort. Il remue les paradoxes avec une facilité extraordinaire. Dans la polémique, il a quelque affinité avec l'esprit d'Alphonse Karr, mais il est plus carré, plus ferme, plus absolu.

On m'assure que dans l'intimité il était affable, qu'il savait écouter, que jamais il n'avait ce ton tranchant de ses brochures. C'est possible : je ne l'ai pas connu; je ne puis l'étudier que dans ses manifestations publiques. Je l'ai

vu souvent; il avait le malheur de se faire remarquer par un costume original, c'est à dire autre que celui de tout le monde : manifestation d'une vanité qui n'était cruelle que pour lui-même. Un véritable grand esprit n'a point de ces petitesses-là.

Dans ses publications sur l'art, à propos de certaines expositions, il a écrit des choses tout à fait gaies ; il s'est aussi parfaitement moqué des « aristarques » qui faisaient et défaisaient les réputations il y a vingt ou vingt-cinq ans.

Trouvant que les critiques ignorants applaudissaient ou sifflaient à tort et à travers, il les a malmenés dans des feuilletons. Il inventa même pour eux une « règle du bâton, » addition aux règles de Pascal. Il est certain que pour qui a quelques notions d'art, les comptes rendus de nos expositions sont souvent de nature à vous faire dire : « Voilà des gens qui se mêlent de juger des choses qu'ils ne connaissent point. » Cette ignorance crispait Wiertz plus que personne, et il en arriva à proposer une règle absolue, qui malheureusement ne pouvait avoir force de loi. Dans les discussions sur l'art, l'adversaire heureux aurait reçu, après que la question eût été décidée par un jury, un bâton — qu'il eût pu essayer sur le dos de son adversaire.

Les critiques de 1851 firent les sourds, et la règle ne fut point appliquée.

Mais lui-même, Wiertz, si carré dans ses affirmations, était-il beaucoup plus sérieux que les critiques qu'il bafouait?

Voici deux de ses axiomes :

« On peut tout prouver. On ne peut rien prouver. »

« Nous sommes dans nos jugements sur les arts, particulièrement en peinture : injustes, ridicules, absurdes. »

Eh bien, c'est entendu. De cette façon, chacun de nous a le champ libre et peut être à son gré injuste, ridicule, absurde. Mais alors, pourquoi une règle du bâton? Le jury serait-il privilégié et ne pourrait-on aussi bien le châtier pour ses sentences que les critiques pour leurs opinions? Serait-ce trop de demander un peu de logique aux gens qui sont si certains d'avoir raison?

En résumé, quelles sont les idées de Wiertz au sujet de la critique? Elles s'expriment généralement en de courtes sentences durement énoncées.

« La critique n'est qu'un besoin de l'amour propre, et la louange et le blâme ne sont que les vengeances de la vanité. »

Or, Wiertz blâmait ses critiques; donc...

« La critique des gens d'esprit est rarement raisonnable, *celle des poètes presque toujours ridicule.* »

Il me semble que la vanité passionnée de Wiertz, au lieu de montrer le bout de l'oreille seulement, a continuellement montré l'oreille tout entière. Il n'a pu supporter la critique; son amour propre était si chatouilleux que la moindre égratignure suffisait pour lui faire jeter de hauts cris. Son amour pour lui-même, surexcité par les louanges des uns et par les gouailleries

des autres, l'absorba tout entier. Il a défendu, de son vivant, ses œuvres et ses idées avec un acharnement extrême, et cette préoccupation de sa gloire lui a fait perdre un temps précieux. Ce n'est pas tout ; il s'est encore inquiété de ce qu'on dirait de lui quand il ne serait plus là.

« Deux choses affreuses dans la mort : impuissance à corriger nos œuvres : impuissance à répondre à nos ennemis.

« L'idée que le premier venu, alors que nous n'y sommes plus, peut tout à son aise se placer devant notre œuvre, la commenter, la diffamer, la juger selon son caprice, selon le caprice de la mode, et faire accepter tout cela même aux esprits les plus intelligents de tout un siècle, cette idée est la plus pénible qui puisse affliger la pensée d'un artiste.

« Quand elle vient le frapper, il s'écrie avec toutes les apparences de la plus profonde conviction :

« Il me semble que je sortirai de ma tombe pour me défendre [1]. »

Je ne crois pas que jamais un homme ait poussé plus loin la défense de son œuvre. Lorsque l'idée de justice aura de pareils champions, elle s'implantera bientôt avec force dans toutes les consciences.

Il n'a point pardonné aux Parisiens leur froideur et leur indifférence à son égard. Si Paris l'avait salué grand homme lorsqu'il exposa son Patrocle, son Christ au tombeau et plusieurs autres tableaux, en 1839, il se fût fixé en

[1] Œuvres littéraires. — *Pensées diverses.*

France. La critique l'ayant accueilli assez durement, il anathématisa Paris et la France. Vingt ans plus tard, il n'était pas apaisé ; il ne s'apaisa que quand il fut mort. Je lis dans *Peinture mate* :

« Tout foyer de corruption qui fait de l'art sublime une vile marchandise, est un cancer au sein de l'humanité. Lieu maudit, fût-il ma patrie, fût-il ma demeure, je dirais à toute la terre : « Ne vous laissez pas attirer vers l'abîme,
« ou plutôt, courez, courez-y, armés de torches
« flamboyantes, et portez le fer et le feu dans la
« plaie. »

Si Wiertz avait vécu jusqu'au mois de mai 1871, il aurait eu quelques âpres jouissances.

Voilà jusqu'où allait son amour propre ; voilà comment il voulait punir la critique qui ne lui élevait pas un piédestal : il eût mis le feu à Paris dédaigneux de ses œuvres !

Rappelez-vous maintenant la réflexion d'un visiteur, audacieusement écrite sur la muraille, ou sur l'album préparé à cet effet dans l'atelier de Wiertz, et que j'ai citée au commencement de cette étude : « Cet acharnement contre la critique prouverait-il que Wiertz n'est pas encore assez grand et assez sûr de lui-même pour planer au dessus d'elle, comme le pouvait un Gœthe ? »

Il faut répondre affirmativement : Wiertz avait l'esprit étroit, malgré l'envergure de son imagination. Il voulait tout embrasser, tout dévorer, tout conquérir ; il aspirait à voir le monde entier incliné devant lui avec respect :

une estafilade de plume, la raillerie d'un critique inconnu, ignorant, sans talent, suffisait pour le mettre dans des colères d'enfant gâté, colères qui duraient des années. On ne pouvait parler de ses œuvres qu'avec des transports d'enthousiasme : il ne voulait pas que son génie reçût des éclaboussures, même légères : au lieu de se secouer, de hausser les épaules et de passer, il tirait son épée à deux mains et essayait de pourfendre les insolents. C'est la marque la plus caractéristique d'un petit esprit. L'artiste et l'écrivain, poète, peintre, musicien, sculpteur, en faisant appel au public, s'attendent à être jugés. S'ils ne supportent pas des jugements même sévères, qu'ils gardent pour eux leurs travaux; si des critiques vraies, ignorantes ou sottes les mettent hors d'eux, ils ne sont pas dignes du titre qu'ils se sont donné.

IV

Nous avons vu que l'idée du Beau, selon Wiertz, conduirait rapidement à une école absolument homogène, et à un art méthodique qui serait la négation de l'individualité. Cette pensée, jointe au sentiment d'exaspération de Wiertz contre la critique, prouve qu'il était de la race des despotes.

Tuer la presse, expression de l'opinion publique, et centraliser, n'est-ce pas par ces moyens que les princes absolus parviennent à leur idéal?

L'œuvre littéraire de Wiertz donne aussi la preuve, après son œuvre peint, que son origi-

nalité se bornait à glaner dans les travaux d'autrui pour essayer de se faire un talent.

Le docteur Watteau, dans son Catalogue raisonné, écrit ceci : « ... Wiertz n'a jamais eu d'écriture qui fût vraiment sienne, mais *il imite à s'y méprendre les divers genres d'écritures qui tombent sous son regard.* » C'est là un aveu caractéristique, auquel le biographe n'a pas pris garde, et qui explique bien des choses.

Un homme, qu'on cite rarement quand il s'agit d'art, et qui a souvent les idées les plus saines dans un style assez tourmenté, Stendhal, a écrit :

« Le Guide, le premier, s'avisa, vers 1570, de copier les têtes de Niobé et de ses filles. La beauté produisit son effet et enchanta tous les cœurs ; on y voyait l'annonce des habitudes de l'âme que les Grecs aimaient à rencontrer. Dans le premier moment de transport, on ne s'aperçut pas que toutes les têtes du Guide se ressemblaient, et qu'*elles ne représentaient pas les habitudes de l'âme qu'on eût aimées en* 1570...[1] »

Wiertz ne s'est jamais douté, en mettant en œuvre son idée de centralisation, pour arriver à un art réglementaire, que son public ne pouvait pas le comprendre — parce que son esthétique retardait d'au moins deux siècles.

Cette esthétique l'a conduit droit à la monotonie. Toutes ses têtes de jeunes femmes créées se ressemblent : ce sont des imitations de certaines Vierges de Raphaël ; toutes, Vierges ou Vénus, chrétiennes ou païennes, du moment

[1] *Mémoires d'un touriste*, premier volume.

qu'il s'agit d'atteindre la perfection, sont de véritables idiotes, qui ne pensent point. L'étincelle intellectuelle leur manque. Ce sont des masques réguliers, froids, ayant quelque ressemblance avec les poupées des coiffeurs. Toutes ses mains de femme ont le même caractère. Il a une méthode, un style unique, un seul procédé. Il oublie d'étudier l'effet de la lumière sur les corps, et il produit des lumières factices sur des corps inertes. Peu à peu il perd ses qualités de peintre et acquiert les facultés du géomètre, de l'anatomiste, du calligraphe. Il pense beaucoup à la pondération des éléments mis en œuvre, à l'harmonie des groupes selon les autres ; il se demande comment Raphaël et Rubens eussent indiqué telle passion, groupé telle force ; il oublie la vérité, il s'oublie lui-même. Au lieu de caractères, il ne produit plus que des êtres typiques, ce qu'on ne pardonne qu'à la statuaire architecturale ; et encore, ces êtres typiques sont-ils composés de pièces et morceaux empruntés à des arts différents, qu'on ne peut guère unir sans produire des monstres.

Jusque-là, cependant, Wiertz est d'accord avec lui-même ; on ne peut lui reprocher que de se perdre en des combinaisons malheureuses, au lieu d'écouter ses propres instincts.

Mais nous allons le trouver en flagrante contradiction avec son œuvre.

Voici ce qu'il a écrit dans sa brochure intitulée *Peinture mate* :

« La peinture purement littéraire n'est pas de la peinture. »

Et plus loin :

« La peinture littéraire passera. La peinture des (*sic*) yeux est éternelle. »

Souvenez-vous des Pensées et Visions d'une tête coupée, du Dernier Canon, qu'est-ce là, sinon de la peinture littéraire et de la mauvaise peinture? Ne faut-il pas une ou deux lignes de littérature pour expliquer une Minute après la mort, pour faire comprendre cet homme en équilibre dans l'espace?... Et, dans la Puissance humaine n'a pas de limites, le philosophe ne s'est-il pas complu à inventer un rébus qui embarrasserait fort les lecteurs de l'*Illustration française* ? Pourquoi, enfin, sous la trilogie des visions, Wiertz a-t-il senti la nécessité d'une longue légende explicative?

Je ne dirai pas que la peinture de Wiertz n'est que littéraire, mais je dirai qu'elle est autant littéraire que n'importe quelle peinture hiéroglyphique. Pour le comprendre, il faut connaître la poésie grecque ou biblique, il faut être presque un savant. Je défie bien un homme qui n'a que son simple bon sens de m'expliquer le Grand de la Terre et des Choses du Présent devant les hommes de l'Avenir. L'art philosophique et allégorique est de l'art littéraire en plein. Wiertz a poussé l'amour de l'allégorie jusqu'à composer une Apothéose de la première reine des Belges. Et qu'est-ce donc enfin que ces tableaux où l'on voit le pape, et le peuple, et le despote, se déchirer entre eux? De la peinture littéraire.

« Nous pensons... ajoute-t-il encore... qu'une

page écrite en dit plus cent fois que quarante tableaux ensemble. »

La peinture, en effet, doit, avant tout, parler aux yeux. Il faut que le sujet d'un tableau se comprenne au premier regard, qu'on n'ait pas à se creuser l'esprit pour le deviner : c'est une nécessité. La peinture ne comporte point des éléments multiples, comme le drame ou le roman. Le motif doit être clair et unique, afin que les spectateurs n'aient à se préoccuper que de savoir s'il a été bien conçu et s'il est bien exprimé. Ainsi, on me présente un tableau sur lequel je vois des arbres, une prairie, un ruisseau, un chaume et un coin de ciel ; je dis : « C'est un paysage, » et peu m'importe que ce paysage soit un morceau de tel canton ou une vue de tel village. J'exige, également, quand je vois une tête d'homme, ou de femme, ou d'enfant, de pouvoir me dire à moi-même, sans le secours d'un traducteur : « C'est un portrait, » ou : « Cela représente tel sentiment ou tel caractère. » Que le tableau me montre un groupe d'hommes et de femmes, de vieillards et d'enfants, particulièrement absorbés par quelque chose qui se passe dans la composition, je veux que ce quelque chose attire immédiatement mon intérêt et soit nettement exprimé ; que la scène soit historique ou imaginaire, peu importe ! Que se passe-t-il là, d'abord ? C'est un assassinat, une arrestation, un orateur populaire, une rixe. Y a-t-il les mouvements qu'il faut, la scène est-elle rendue ? Nous verrons plus tard, au catalogue, où l'artiste a puisé ses éléments.

Mais en attendant, j'exige de pouvoir admirer ou critiquer l'œuvre, sans me préoccuper de savoir si elle est historique ou imaginaire.

La peinture littéraire, les allégories laborieusement construites, les rébus indéchiffrables ne sont point d'une époque où toutes choses sont étudiées dans leur réalité, où l'on questionne tous les mystères, où l'on déshabille tous les principes et tous les mobiles. Wiertz avait donc raison de s'élever contre la peinture hiéroglyphique; mais il avait doublement tort d'en faire lui-même.

V

Wiertz a protesté souvent et avec beaucoup de force contre « l'individualisme ». Ses idées manquent de cohésion et de logique, mais il a quelquefois raison.

« L'art est l'œuvre de plusieurs, il ne peut être l'œuvre d'un seul. »

Il est évident que l'homme qui vit isolé et qui veut tout créer à nouveau, n'arrivera qu'à des œuvres difformes « pour son temps ». Les travaux de l'intelligence sont comme une chaîne qui ne peut se briser nulle part sans porter un grand trouble dans l'histoire de l'humanité, sans nuire à ce qu'on nomme le progrès. Nous devons donc connaître, apprécier et, dans un sens, continuer les travaux de nos aïeux.

Mais il ne s'ensuit pas qu'il faille tourner éternellement dans le même cercle, s'annihiler, penser par le cerveau des autres, voir avec leurs yeux, aimer ou haïr avec leur cœur.

Continuer Raphaël et Rubens, aujourd'hui, c'est commettre un anachronisme.

Wiertz ne semble pas s'être douté que tout se transforme en nous et autour de nous, peu à peu; que les mœurs, l'esprit, les manifestations de la vie ont aujourd'hui une physionomie toute autre que celle du XVIe et du XVIIe siècle, toute différente également de celle de l'antiquité; que nous avons, même sur la beauté, des goûts distincts de ceux de nos aïeux; et qu'ainsi le caractère de notre individu et notre idéal doivent être exprimés dans un autre style que le caractère de l'individu et l'idéal d'il y a trois siècles.

« L'individualisme, dit Wiertz, c'est la confusion des langues, c'est la tour de Babel de l'art. »

C'est la diversité d'expression, ni plus, ni moins. Est-ce que nous ne pouvons comprendre en même temps Durer et Rubens, Holbein et Rembrandt, qui parlent des langues dissemblables? Rubens aurait-il dû continuer Raphaël et Rembrandt le Titien? Cela n'est même pas discutable. Il faut laisser à chaque artiste la liberté de se produire comme il l'entend; plus il sera individuel, plus il marquera de caractère génial. On n'a donné du génie à Wiertz que parce qu'il y a dans ses conceptions une certaine audace. S'il avait essayé de les exécuter sans tant avoir recours aux grands maîtres de la renaissance, il eût peut-être été un vrai peintre, au lieu d'être un rêveur ambitieux.

Rien n'est stable dans l'humanité : la morale,

la vérité même n'ont pas des règles absolues. Le commerce, l'industrie, l'agriculture, les arts, la politique revêtent de nouvelles formes, produisent des œuvres fécondes, préparent pour l'avenir des mouvements mystérieux. Tout se meut, tout s'agite : c'est la vie. On dit perfectionnement, c'est l'idéal; mais on se transforme, c'est la réalité. Les passions restent; il n'y a que leur manifestation qui change. La forme, le style s'altère ou se modifie, se corrompt ou se transfigure selon les mobiles, les circonstances, le degré de civilisation. Vouloir endiguer ce torrent, ce serait l'œuvre d'un fou. On ne peut pas plus dire à l'artiste qu'à l'industriel, à l'art qu'à la science : « Tu n'iras ni au delà, ni autrement, ni ailleurs. » Ce serait nier le mouvement.

Wiertz est un pur rêveur, un poète vivant avec sa propre pensée et faisant abstraction de la réalité. Il a voulu faire rétrograder les mondes, et, trouvant une résistance inébranlable, il est devenu un misanthrope incompris.

Si Wiertz avait voulu peindre des tableaux pleins d'imprévu, avec des effets neufs, stupéfiants et grandioses, les éléments ne manquaient pas. Il n'avait qu'à suivre pas à pas le travail intellectuel, industriel et social de notre époque; il eût trouvé là assez de sujets pour défrayer pendant tout un siècle l'ardeur de dix peintres de son tempérament.

Les combats d'Homère, les chocs philosophiques, les luttes idéales entre le mal et le bien, cela séduit l'imagination, mais cela n'est

plus en harmonie avec nos aspirations et nos mœurs.

J'ai souvent pensé qu'un homme comme Wiertz, qui était avant tout audacieux, eût pu faire des œuvres vraiment belles en étudiant notre industrie et en mettant en scène nos populations ouvrières. Les fonderies, les laminoirs, les verreries, les imprimeries, toutes les grandes fabriques, tous les ateliers où les travailleurs sont groupés par masse, n'ont eu ni leurs romanciers ni leurs peintres. Ce qui est vraiment grand dans la réalité ne peut-il servir à échauffer le cerveau de l'artiste et devenir des œuvres admirables? N'en aurons-nous jamais fini avec les dieux, les demi-dieux, les anges, les démons et les saints, personnages que nul n'a jamais vus et auxquels nous devons donner notre propre image pour nous les représenter? Tous les vieux poncifs dont rit notre bon sens, les remettrons-nous longtemps encore en honneur dans l'esprit public? Ne sommes-nous pas encore honteux du rôle insipide que joue notre imagination depuis des siècles, et n'arriverons-nous jamais à notre majorité intellectuelle?

—

Il m'a semblé que cette étude sur Wiertz, maintenant que l'opinion publique est devenue un peu plus raisonnable, pouvait ouvrir les yeux à bien des gens, et j'ai cru qu'il était de mon devoir de l'écrire.

Dans quelques années, devant les grandes toiles religieuses et allégoriques qui sont au

musée Wiertz, on se regardera avec un étonnement très expressif.

Il ne faut pas laisser croire plus tard qu'en 1872 on en fût toujours à saluer le génie du « successeur » de Rubens.

Wiertz est venu à son temps pour donner le coup de grâce à l'épopée. Il aura été le don Quichotte de la peinture à grand spectacle, de la « grande peinture ». Comme don Quichotte, il était fier, ambitieux, héroïque, convaincu. On a ri et on rira de ses attitudes provocatrices et de ses luttes contre les moulins à vent. Cependant, à cause de ses qualités, — sa fierté et ses convictions — il est respectable, toujours comme don Quichotte. Il faut espérer que Wiertz sera en Belgique le dernier des héros, et que nous allons enfin nous intéresser aux vrais hommes et à la vraie nature.

APPENDICE.

Dans un mémoire posthume, Wiertz fait connaître le procédé de ce qu'il a nommé *peinture mate*. Il donne même plusieurs procédés. Ses inventions s'appliquent à la peinture sur toile; mais tous les peintres savent que l'on peut « mater » un tableau au moyen de la térébenthine.

Wiertz a employé son procédé; on peut voir dans son musée les produits qu'il a obtenus; c'est donc la seule chose qui intéresse les artistes.

Pour plus de renseignements, lire la brochure éditée en 1867 [1].

« PEINTURE MATE.

« Trois matières sont employées dans ce procédé :

« La matière colorante ; la matière adhérente ; la matière délayante.

« Toute matière colorante peut servir ; dans l'usage ordinaire, on emploie :

« Le blanc de zinc ; le noir d'ivoire ; l'ocre jaune ou jaune de Naples ; la terre de Sienne ; le bleu de Prusse ; le vermillon de Chine ; les laques ordinaires.

« La matière adhérente est la térébenthine de Venise.

« La matière délayante est l'essence de térébenthine, ou l'alcool.

« PROPORTION ET PRÉPARATION DES MATIÈRES.

« La matière colorante doit être broyée en poussière impalpable.

« Les matières colorante, adhérente et délayante seront mesurées dans la proportion suivante :

« Couleur : 3 parties ; térébenthine : 1 partie ; essence : 2 parties.

« On fera dissoudre au feu doux la térébenthine de Venise, dans l'essence, jusqu'à homogénéité parfaite. A ce liquide on ajoutera la

[1] Veuve Parent et fils, montagne de Sion, 17.

couleur. Le tout sera conservé dans des vases hermétiquement fermés ou dans des flacons bien bouchés.

« Les couleurs ainsi préparées seront en tout temps à la disposition du peintre. »

Tel est le procédé. Wiertz donne beaucoup de détails sur son emploi. Il paraît facile à mettre en œuvre; on peint sur toile écrue sans préparation. Pour les peintures décoratives, il me semble qu'on en pourrait faire usage, et qu'il remplacerait, avec succès, la peinture à la colle en bien des cas. C'est aux peintres à en faire l'essai.





CHARLES DE GROUX

I

La petite ville de Commines, par une singularité qui sans doute n'est pas unique à notre époque, est à la fois française et belge. La ligne invisible des frontières la traverse de part en part. Sans avoir un double caractère social et familial, sans être plus belge que française, elle a de doubles organes et elle est sollicitée par des courants contraires. En certaines circonstances, cette malheureuse bourgade, ainsi violemment désunie par des lois insensées, pourrait se trouver tout à coup forcée à se déchirer de ses propres mains. Une guerre entre la France et la Belgique serait pour Commines une guerre civile, une guerre de famille. Les voisins, qui aujourd'hui vivent en parfait accord, se tireraient des coups de fusil ; le « face à face », maintenant affectueux et souriant, deviendrait haineux et tragique. Ainsi, les régulateurs de nos destinées déclarent raisonnables les absurdités les plus étranges...

C'est dans cette ville hybride que Charles de Groux est né. Le hasard lui a fait, pour la première fois, ouvrir les yeux et jeter son premier cri parmi les Français de Commines. Il est donc Français, né de parents français, Français de par sa naissance.

Sa famille vint s'établir à Bruxelles en novembre 1833. Charles était le septième des dix enfants de Joseph de Groux, fabricant rubanier. Il fit à Bruxelles ses études d'écolier. C'est à Bruxelles qu'il se développa physiquement et moralement. Sa véritable existence a commencé à Bruxelles et s'y est achevée. Il s'est imprégné de nos idées; il n'a connu que nos mœurs; il s'est nourri de notre histoire et il a eu nos aspirations. Lorsqu'il eut atteint sa majorité, comme il appartenait à la France, il crut devoir se résigner à la condition de réfractaire; il ne craignit point le titre de fugitif, de déserteur : c'était se déclarer Belge. Bien plus, il fit des tentatives pour qu'une loi régularisât sa position : il demanda aux Chambres des lettres de naturalisation qui lui furent accordées, mais dont des circonstances inutiles à rapporter ici empêchèrent l'efficacité. De Groux est donc Belge volontairement; il l'est par son travail et par ses mœurs. Un accident seul l'avait fait Français.

Ceci importe peu, du reste. Il ne faut point attacher d'importance à ces questions de nationalité, à une époque où les idées étroites engendrées par le patriotisme disparaissent peu à peu, malgré les violences et les intérêts

monarchiques, pour faire place à la solidarité et à l'union.

Ces observations n'ont d'autre but que de ranger Charles de Groux parmi les peintres du Nord, dans une catégorie qui a sa raison d'être, comme tout ce qui est local et caractéristique. L'art a et doit avoir une physionomie personnelle, tout en restant social et humain. L'artiste appartient à la fois à un coin de terre et au monde tout entier. Par les idées, il est universel; par l'expression de ces idées, il fait partie d'un milieu déterminé, qui lui donne son individualité en développant ses facultés naturelles.

Tous les exils volontaires obéissent à cette loi de l'esprit cherchant son foyer, son atmosphère. A toutes les époques, des artistes, attirés vers des pays souvent absolument différents du pays où ils sont nés, se sont expatriés. Les Flandres, au XVI[e] et au XVII[e] siècle, envoyaient à l'Espagne et à l'Italie un assez grand nombre d'artistes. Quelques uns de ceux-là, comme Mabuse et Antoine Moro, sont devenus peintres italiens ou espagnols, se transformant ainsi que les animaux et les plantes transportés d'un climat dans un autre. A notre époque, ces migrations sont plus nombreuses encore ; elles suivent le courant moderne, qui tend, malgré les aptitudes spéciales des races, à unir plus intimement entre elles les diverses nations de la terre. En choisissant la Belgique, de Groux a certainement cédé à ses instincts d'artiste. Bien que l'idée de porter le costume militaire lui fût

antipathique au plus haut degré, nulle répugnance ne l'eût empêché de redevenir Français à l'âge de raison, si son penchant et ses goûts ne l'avaient énergiquement retenu à Bruxelles.

II

Comme tous les jeunes gens emportés par ce qu'on nomme une vocation, de Groux eut bientôt fait d'abandonner les études ordinaires pour s'adonner aux rêves qui le sollicitaient.

Je ne sais à quels travaux ses parents le destinaient, — car c'est l'étrange coutume des parents de contraindre leurs enfants à occuper telle situation sociale, bien avant que leurs aptitudes ne se soient révélées. Il est probable que les vœux de de Groux ne reçurent pas un bon accueil dans sa famille, et qu'il dut combattre pour conquérir sa liberté. L'art est généralement considéré comme funeste dans la bourgeoisie, où l'on rencontre plus d'esprits pratiques que d'augures et de poètes. Ce n'est pas un mal, car les tempéraments véritablement artistes triomphent toujours de l'opposition qu'on leur fait; et c'est bien, parce que, sans ces difficultés, des esprits médiocres innombrables envahiraient le domaine de l'art, par pur amour de la liberté.

Ce qui est certain, c'est que, vers 1843, de Groux devint élève de Navez. Il fréquentait depuis quelque temps déjà l'Académie des beaux-arts, que Navez, à cette époque, était parvenu à organiser très intelligemment.

Lorsqu'il entra à l'atelier de peinture de la

rue Royale, il composait surtout des sujets historiques, et c'est le moyen âge qui l'attirait plus particulièrement. Le romantisme n'était pas mort à cette époque, et de Groux se laissait influencer par les bruits et les images qui nous venaient de Paris. A dix-huit ans, d'ailleurs, rien de cè qui est véritablement personnel ne s'est encore manifesté dans l'homme : il n'y a que de rares cas exceptionnels. De Groux anrait pu alors déjà illustrer quelque grand ouvrage en reproduisant sur bois les compositions qu'il crayonnait chez lui, dans ses moments perdus. Si j'ai bon souvenir, il lithographia quelques unes de ses compositions, qui étaient bien « ordonnées ». Il croquait avec facilité et avec goût des groupes de chevaliers, de châtelaines et de pages, en chasse avec de beaux lévriers élégants et rapides. Il montrait des jeunes filles à robes traînantes, accoudées à quelque balcon, cherchant des yeux à l'horizon l'amant « fier » qu'un tuteur « cruel » leur défendait d'aimer. On pouvait voir, dans ces essais, que l'esprit de de Groux pénétrait aisément, bien entendu à l'aide des travaux des réalistes du passé, le caractère des époques disparues, les traits distinctifs des êtres et les mœurs de nos ancêtres.

Mais ce n'était là que le bégaiement et la première expansion d'un talent qui devait produire plus tard des œuvres originales.

Il se montra bientôt un peintre assez bizarre et, s'il faut tout dire, peu apte à interpréter la nature à la façon des maîtres.

Ses études d'après le modèle vivant ou le plâtre moulé sur les statues antiques n'ont point donné les promesses ordinaires ; le modèle, placide ou animé, paraissait le stupéfier; en le copiant, il perdait son sang-froid; il semblait même n'avoir plus idée des proportions et des couleurs. La plupart de ses têtes d'étude peintes chez Navez étaient monstrueuses, colossales,— deux ou trois fois plus grandes que nature. Navez ne savait s'il devait se fâcher ou rire. « Mais, mon cher ami, disait-il à de Groux, cette tête-là est aussi forte que celle du Jupiter Olympien; placez-la donc à côté du modèle : vous voyez, elle dépasse ses genoux de toute la hauteur du front. Ceci est une affaire mathématique. Prenez un mètre, si vos yeux ne vous guident pas; donnez à vos têtes vingt-cinq centimètres de hauteur, un peu plus, un peu moins : ainsi vous resterez dans les proportions humaines. Nous ne sommes plus au siècle des géants. » Et Navez riait en regardant de Groux, qui était petit et frêle ; il semblait dire : « Comment diable ces énormités peuvent-elles sortir de ce bout d'homme-là? »

Un muet désespoir s'emparait de de Groux ; aussitôt que « le maître » avait quitté l'atelier, il effaçait son étude, allait s'asseoir auprès du poêle et demeurait à songer dans son coin, immobile, pendant des heures.

Je ne crois pas que jamais de Groux ait fait une bonne étude peinte d'après nature.

A l'Académie, il n'obtint non plus de grande distinction que dans les concours de composi-

tion. Là, il était réellement « chez lui », dans son domaine. Il avait une imagination très riche; outre cela, il s'appropriait sans peine le style des maîtres peintres religieux, tout en conservant une certaine note déjà individuelle.

Las de chercher en vain la réalité, il se livra à la composition avec plus de suite; pendant que les élèves de Navez, groupés autour du modèle, peignaient en échangeant des plaisanteries plus ou moins spirituelles, il essayait de traduire par le dessin des sujets tirés de la bible ou de quelque autre livre religieux. Il couvrait de larges feuilles de papier de milliers de traits enchevêtrés, où lui seul pouvait distinguer des figures se mouvant; il s'acharnait à rendre visibles les fantômes qu'évoquait son esprit; et souvent des scènes véritablement émouvantes apparaissaient peu à peu, émergeant de l'inextricable fouillis tracé par son crayon, comme les rayons du sein d'un foyer.

Elève de Navez, de Groux devait tout naturellement s'essayer dans le genre religieux. Cela ne prouve en aucune façon que son instinct l'eût porté à peindre l'histoire sacrée, s'il avait été libre. Il prouva plus tard, au contraire, que cette voie-là n'était nullement la sienne.

Mais il se trouvait dans un centre d'influences auxquelles il n'était pas possible qu'il échappât. L'homme jeune est une cire molle qui momentanément peut subir des pressions et se transformer sans s'en apercevoir; superficiellement si la nature est résistante, profondément si c'est le contraire.

De Groux, comme tous les hommes d'imagination, voyait surtout dans la bible et dans le nouveau testament une riche mine de sujets intéressants. Rien ne le frappait, en lisant la Genèse, le Deutéronome, ou les lamentations de Jérémie, que le fait dramatique, ou les coutumes patriarcales, ou la grâce sauvage des personnages devenus classiques. Le « père » Navez, comme on le nommait dans l'intimité, avait l'esprit tout plein de réminiscences italiennes, qu'il transfusait quotidiennement dans la tête de ses élèves. Nourri des noms de Raphaël et de Michel-Ange, il est bien difficile d'échapper à l'action persistante de ces esprits supérieurs. De Groux reçut l'impression comme ses émules ; il eut des visions raphaëlesques; le fantôme de Michel-Ange le hanta et le força d'enfanter des figures ayant quelque rapport avec les créations épiques de l'auteur du « Jugement dernier ». Mais, en réalité, de Groux ne fut un peintre d'histoire religieuse que par accident : ce sont les circonstances qui l'ont tout doucement amené à ouvrir la bible et à étudier les peintres classiques [1].

III

Il n'avait pas, d'ailleurs, l'énergie nécessaire pour résister à l'enseignement du maître. C'était

[1] Il faut rendre cependant cette justice à Navez : il n'était point exclusif jusqu'à l'inintelligence; il laissait faire des tableaux de genre dans son atelier. J'ai connu un de ses élèves qui a maltraité sous ses yeux une scène de *Paul et Virginie*, une scène du *Vicaire de Wakefield* et jusqu'à des paysannes modernes. Portaels y a peint une *Marguerite*, dont j'ai le meilleur souvenir.

une nature indolente et contemplative. Il persévérait par entraînement naturel beaucoup plus que par volonté. Il se laissait dominer, ne trouvant sans doute nul charme dans cette espèce de résistance qui consiste à se montrer vigoureux et ferme dans les menus détails et les petites affections ordinaires de l'existence. Son feu intérieur était couvert de cendres et brûlait pour lui seul. Ses ardeurs étaient muettes, comme son savoir était silencieux. Il faisait tout ce qu'on voulait quand on savait le prendre. Mais il y avait au fond de cet être délicat et pour ainsi dire passif quelque chose que ses intimes seuls ont pu découvrir, un mélange singulier d'héroïsme engourdi et de faiblesse, une flamme pâle et presque froide qu'on sentait de nature à devenir très intense et très brûlante. On s'apercevait que son calme était du mépris pour ce qui n'avait point la valeur nécessaire à éveiller son intérêt. Son indolence produisait autant et peut-être plus que bien des activités apparentes.

Chez Navez, on lui avait donné le sobriquet de Job, qui était très expressif.

On le faisait difficilement parler ; il avait ses heures d'expansion, mais elles étaient très rares. Dans sa jeunesse surtout, on aurait pu croire quelquefois qu'il était sourd et muet. Je le vois encore assis auprès du poêle, fumant sa pipe ; tandis que tout s'agitait autour de lui, qu'on faisait des mots et des farces, qu'on se permettait de bruyantes familiarités avec les modèles de femme, que quelquefois le brouhaha et le

désordre arrivaient à un tel point que le maître descendait et faisait une entrée furibonde, — de Groux restait assis avec la sérénité endormie d'un sphynx. On le taquinait, on le secouait : il riait d'abord, il semblait très inoffensif. Si on continuait, il se mettait dans des colères blanches. L'agneau montrait les dents comme un lion.

Quand il voulait bien causer, quand par grand hasard on avait réussi à l'échauffer, il était très séduisant. C'était comme un livre éloquent et savant qu'on eût ouvert.

Lorsqu'il fut tout à fait un homme, lorsque son talent eut enfin été reconnu, il devint plus sociable et se fit à sa nouvelle position. Mais on n'aurait pu lui donner la qualité d'homme « du monde ». La représentation banale et les marques vulgaires de la civilisation lui répugnaient. Il ne faisait en cela que tout juste ce qu'il était obligé de faire.

IV

Après quelques années d'études sans suite et qui ne présageaient rien de bon, il quitta l'atelier de Navez. Il s'établit : c'est à dire qu'il loua quelque modeste atelier et s'y installa.

Il vécut longtemps d'une vie rude et assez irrégulière, de cette vie que tous les jeunes peintres devenus libres ont connue, et que Henri Murger a nommée la vie de bohême. Il eut ses intimes, dont quelques uns le trahirent; il eut ses jours de misère, parmi lesquels des jours resplendissants. Il vécut dans le découra-

gement et l'espérance, comme tous les aspirants à la gloire.

Je pourrais décrire ses années, plutôt tristes que gaies en somme ; à quoi bon ? A part le caractère de chacun, c'est à dire la forme dans laquelle se produisent la plupart des incidents, cette existence est composée d'éléments de nature très ordinaire et ne se montre intéressante que dans certains détails. D'ailleurs, c'est surtout de l'artiste qu'il s'agit ici, et je veux autant que possible laisser l'homme dans la pénombre pudique où il se complaisait.

En avril 1851, de Groux partit pour Dusseldorf. Il y resta jusqu'en avril 1852. Il rapporta d'Allemagne des éléments classiques qui, plus tard, lui vinrent à point pour l'exécution de ses cartons de style plus ou moins gothique.

Mais, chose étrange, il revint de Dusseldorf la tête toute pleine de sujets réalistes et imprégnée d'idées anticlassiques.

Ce fut vers 1853 que tout à coup le talent de de Groux se révéla. Il y avait à cette époque une « Société d'harmonie d'Ixelles ». Son local se trouvait près de l'ancienne porte de Namur. Cette Société avait une section artistique qui organisa des expositions ; et ce fut à une de ces expositions que de Groux exhiba un tableau qui fit sensation dans le monde passionné des arts. Un peintre, Louis Robbe, s'empressa d'acquérir cette œuvre forte et originale. D'un coup, de Groux prenait rang parmi les maîtres, après avoir végété pendant tant d'années.

Je me rappelle très bien l'émotion profonde

que produisit ce tableau, et je le vois encore, éclatant comme une fanfare révolutionnaire au milieu des banalités qui l'entouraient.

C'était une scène à la fois odieuse et navrante. Le tableau représentait l'intérieur d'une chaumière. Une pauvre femme, couchée dans un misérable lit, agonisait, ou était déjà morte. Tout autour d'elle disait qu'elle était morte de privations et de chagrin. Un pareil intérieur aurait suffi à tuer, par sa seule et désespérante vue, la femme exténuée étendue sur ce grabat informe.

Un homme entrait, amené par une petite fille et un petit garçon : c'était le père, ivre...

Tout peintre, ayant quelque imagination, trouverait sans beaucoup chercher des sujets aussi propres à impressionner que celui-ci. Le sujet n'est rien sans l'exécution.

De Groux était arrivé, dès ses premiers essais dans la reproduction des scènes modernes, à réaliser ses conceptions de manière à saisir fortement le spectateur. Ses tableaux avaient la marque du génie individuel, qui voit dans son ensemble, en bloc, l'œuvre tout entière, et qui n'est préoccupé que de la sensation à produire. Le mouvement des personnages n'était pas subordonné à l'exécution d'une main, ou même d'une tête. Le caractère du milieu se décrivait aussi bien dans la lumière et le clair-obscur que dans la forme des objets. Le détail enfin n'existait que pour concourir à la perfection de l'idée. Ce premier tableau, intitulé « l'Ivrogne », si j'ai bon souvenir, était une œuvre très forte

par cette unité. La misère et la débauche se pouvaient lire partout, et il y avait du désespoir non seulement dans le masque refroidi de la victime, mais dans les objets qui l'entouraient. L'ivrogne trébuchant était ivrogne des pieds à la tête. Le drame se complétait par la présence des enfants effarés, pour qui le désordre, la ruine et la mort n'étaient encore que des mots vides de sens.

Il fit un autre tableau qui aurait pu être le pendant de ce premier. La scène représentait l'intérieur d'un cabaret. On y livrait bataille. Un des buveurs était terrassé par deux amis de la veille, qui le rouaient de coups; sa femme, toute jeune, et deux petits enfants tentaient de le secourir, de le relever, de l'emmener hors du mauvais lieu. Même ensemble saisissant, même dédain des détails pour arriver à produire une œuvre homogène dans toutes ses parties. Une tonalité sobre et vigoureuse, une observation à laquelle n'échappait aucune des particularités de la mimique. Les têtes n'étaient peut-être pas « bien dessinées »; les mains ne semblaient pas avoir été modelées d'après nature et n'avaient pas toute l'exactitude qu'eût exigée un classique. Mais le caractère propre des choses concourait à produire une impression que nulle régularité et nulle proportion n'eussent pu exprimer aussi complétement.

Voilà donc où de Groux était parvenu, après tant d'années passées chez Navez! Les leçons du maître, adorateur de la Grèce antique et de l'Italie de la renaissance, dont l'exaltation pour

Michel-Ange et Raphaël allait parfois jusqu'à l'éloquence, avaient eu ce résultat de former un artiste de la nature de Jean Steen, d'Isaac Van Ostade et d'Adrien Brauwer !

V

Cette première période fut très féconde dans l'existence de de Groux. Il s'éprit des caractères populaires et il fit un nombre assez considérable de tableaux représentant des scènes de mœurs de la classe la plus déshéritée de la société. Il peignit les paresseux, les pauvres gens accablés par le hasard, les vicieux et les souffrants de toutes les catégories. Réfractaire français, il composa plusieurs œuvres qui avaient le conscrit et le soldat pour sujet ; et ce fut le soldat français qu'il mit en scène, bien plutôt à cause de son pantalon rouge, qui séduisait l'harmoniste, que parce que c'était le défenseur de « sa patrie ». Ses paresseux jouaient au bouchon sur un trottoir ; à portée du regard, on pouvait lire des affiches où l'on demandait des ouvriers. Ses pauvres gens se chauffaient au foyer en plein air d'un épicier torréfiant son café. On voyait ses conscrits désespérés faisant leurs adieux à leurs vieux parents, au carrefour de quelque forêt. On voyait les vieux parents assis au coin de la haute cheminée, muets et comme figés par l'attente : la porte s'ouvrait et le jeune soldat libéré regardait de loin avec attendrissement les vieillards, tout prêt à crier : « C'est moi ! ouvrez-moi vos bras tremblants, » mais n'osant faire entendre sa voix, dans la

crainte de tuer par la joie ces deux débris qui n'avaient plus même la force d'espérer.

Tous ces tableaux avaient les mêmes qualités et les mêmes défauts. Le talent de de Groux était très personnel. Sa « manière » manquait de largeur et de santé; sa touche, mince et quelquefois maladroite, disait nettement les difficultés qu'il éprouvait dans l'exécution de ses œuvres. Il n'était pas peintre à la façon de Rembrandt ou de Jordaens. C'est surtout par l'expression du sentiment et la réalité de la mimique qu'il saisissait le spectateur. En outre, il était harmoniste, non coloriste; mais son harmonie était souvent forte et onctueuse.

Parmi ses tableaux de genre figurent plusieurs scènes de la vie du prêtre. Le prêtre l'a beaucoup préoccupé; il y voyait une personnalité intéressante et discrète, dont les côtés mystérieux le séduisaient. Il a montré le prêtre consolateur et conseiller austère; il l'a montré aussi regrettant les joies humaines et les extases du sentiment. Il a pénétré dans l'église en peintre; il a suivi les cérémonies du culte et les grandes démonstrations de la foi populaire; il a assisté aux processions et aux pèlerinages.

Que cherchait-il dans ce monde des croyants plus ou moins candides? Était-ce le sentiment mystique, ou seulement les physionomies spéciales et les formes pittoresques? Je crois qu'il y avait de l'un et de l'autre.

De Groux était un philosophe par sensation, par instinct, et non par raisonnement. Il avait de bons yeux et un esprit qui analysait

naturellement ; mais cet esprit s'arrêtait volontiers, surtout dans les scènes religieuses empreintes d'anachronisme, à l'apparence des choses. Il était enfin encore plus, — mais beaucoup plus peintre qu'observateur.

Dans ses « Pèlerinages » et dans ses « Scènes d'intérieur d'église », les personnages sont ignorants et fanatiques plutôt que croyants. S'il avait été profondément croyant lui-même, le reflet de sa propre foi eût illuminé les visages de ses fidèles. Il les a peints tels qu'il les a vus, et non tels qu'il les a désirés. Ce sont des esprits malades et dévoyés, des cerveaux restés en friche, qui s'en vont prier les saints et les martyrs à l'imitation de leurs ancêtres du bon vieux temps. Les paysans crédules de de Groux ne sont que des entêtés. Il les montre avec le même aspect sous les habits du xve siècle et sous les vêtements modernes. Et en réalité, dans une grande partie de notre cher pays, les habitants sont restés aussi ignorants qu'à l'époque où le roi pieux Philippe II brûlait, tenaillait et torturait pour la plus grande gloire du Dieu tout puissant.

L'ère moderne ne suffisait pas à l'activité d'imagination de de Groux ; ses premiers essais de composition avaient été la manifestation d'un goût particulier auquel il revint ; il aimait les costumes et les mœurs du moyen âge et de la renaissance. En même temps que le populaire moderne, il se mit donc à peindre les époques passées. Je crois que le succès de Leys eut beaucoup d'influence sur cette étrangeté dans le

talent de de Groux. Mais ôtez les vêtements à ses personnages des siècles écoulés, et vous retrouverez les mêmes caractères souffrants et les mêmes individus débiles que dans ses tableaux représentant des scènes de la vie réelle.

Pour tout dire, de Groux voyait surtout ses personnages au dedans de lui ; ou, si l'on veut, ses observations, en passant au creuset de son esprit, revêtaient toujours un aspect uniforme. La flamme intérieure, ce feu recouvert de cendres, n'animait que tout juste les songes du rêveur. Il n'a jamais bien rendu que les impressions douloureuses les mouvements placidement désespérés : son moi se reflétait partout. La note gaie n'existe dans son œuvre qu'à l'état d'humour misanthropique.

Des Pèlerinages, des Prières, des Vœux, des Aspirations, des Désespérances, des Angoisses et des Supplications, voilà presque tout le contingent de ses tableaux de genre.

Inexorablement tenaillé par un mal qui devait le vaincre, une mélancolie résignée faisait le fond de son caractère et de son talent. Moins intelligent, il se fût livré tout entier au dieu terrible qu'adoraient les cénobites. La vie de moine ne lui aurait pas été désagréable.

Combien de visites aux saints guérisseurs et aux saintes consolatrices il a fait faire à ses malades et à ses affligés ! A l'extérieur et à l'intérieur des temples, de bonnes gens, ignorants et crédules, conduisent de pauvres enfants pâles, ou des vieillards prêts à s'éteindre, qui vont suspendre des ex-voto sous l'image des

pouvoirs occultes, auxquels ils demandent ardemment la jeunesse et la santé. Le pauvre de Groux compatissait à ces douleurs et comprenait la foi de ces ignorants. Oh! il savait bien que les saints et les saintes étaient des sourds-muets, et qu'un bon médecin, un régime substantiel eussent mieux valu pour ses déshérités. Mais il savait aussi qu'il y aura des dupes tant qu'il y aura des esprits incultes et des industriels pour les exploiter. Il n'est pas, d'ailleurs, bien certain qu'il ait eu plus de confiance dans la médecine que de foi dans les remèdes divins...

Son humour s'est donné carrière dans une douzaine de compositions comiques pour le journal l'*Uylenspiegel*, aux jours où Félicien Rops abandonnait capricieusement le crayon. Il avait une verve mordante et triste qui se traduisait surtout dans les légendes gravées au bas des lithographies. Il rendait amère la joie du carnaval; il montrait le riche sceptique et odieux; il se moquait des peintres dont l'imagination s'arrête à l'invention d'une « jeune « femme écrivant une lettre » ou d'une « jeune « femme recevant une lettre ». Il se raillait lui-même dans son propre portrait, d'une ressemblance navrante, lithographie qui a paru dans l'*Uylenspiegel* avec cette inscription :

« Le dessinateur d'un journal badin est tenu d'être gai périodiquement et spirituel à heure fixe. C'est crânement dur tout de même ! »

Ainsi, en toutes ses visions apparaissait cette terrible mélancolie, dont Albert Durer a gravé

une si admirable image. Une fièvre lente creuse le visage de ses personnages. Les yeux vitreux, les joues sèches, les mains osseuses et inhabiles décrivent des tortures sourdes et des misères morales. Nulle part la santé ne jaillit, rose et superbe, en ses tableaux douloureux. Son œuvre est le long poëme d'un homme condamné, qui se révolterait si la nature lui avait donné la force nécessaire, et qui s'ausculte en croyant analyser les autres.

VI

Le peintre de « l'Ivrogne » et des « Conscrits » s'essaya aussi dans un genre plus « élevé : » il fit des tableaux d'histoire ; quelques uns seulement. Le même sentiment sombre persista. Ses « Derniers moments de Charles-Quint » et son « François Junius prêchant secrètement la réforme à Anvers » ont marqué dans sa carrière comme deux efforts extraordinaires. Il mit à ces œuvres un soin et un sourd acharnement plus grands encore que d'habitude. Il les caressa longtemps dans sa pensée avant d'en commencer l'exécution. Elles lui firent faire de nombreuses études et plusieurs esquisses. Ces travaux aboutirent à un résultat sérieux : le talent de de Groux se révéla ainsi avec une sorte de splendeur, de majesté, que peut-être les critiques myopes n'avaient pu deviner. Pour la plupart des critiques, en effet, un peintre de paysans ou d'ouvriers ne peut « élever » sa pensée jusqu'aux représentants des castes sociales supérieures. De sorte qu'un empereur

serait infiniment plus difficile à représenter qu'un maçon.

Il y a là une vieille erreur qu'il serait peut-être bon de combattre de temps à autre, afin de la remplacer peu à peu par la vérité.

Toute individualité quelconque, qu'elle s'épanouisse dans le bas ou dans le haut de la hiérarchie sociale, est une unité parfaite ; les contradictions mêmes révèlent les esprits dans leur essence naturelle et les forcent à se dévoiler pour ainsi dire malgré eux.

S'il y a plus de mobilité dans le visage de l'empereur, il y a plus d'inconnu dans celui du maçon. A l'état d'esclave, ou de manœuvre, deux termes à peu près identiques, l'homme est revêtu d'une carapace impénétrable ; le développement intellectuel et la satisfaction des passions donnent, au contraire, au masque du puissant une expansion que les pensées illuminent et qui n'échappe point à l'observateur. La physionomie de l'homme inculte est comme un hiéroglyphe dont on ne connaît pas encore la clef. Si fin qu'il soit, le civilisé fait partie d'un monde connu, étudié de longue date et qui ne sera plus jamais hermétiquement fermé. On peut donc affirmer que l'ignorance de l'un est tout aussi ardue à déchiffrer que le savoir de l'autre.

La grande différence qui existe entre les scènes du monde et les drames populaires est dans l'apparat, dans l'aspect extérieur. Il y a tout au haut de l'échelle sociale une sorte de distinction acquise et d'élégance à la mode qui

ont leur style ; mais n'y a-t-il pas également dans le caractère du peuple une simplicité rude, et quelquefois une naïveté, et souvent une duplicité farouche qui rendent perplexe l'observateur et font hésiter l'analyste?

Le velours et la soie, les galons d'or et d'argent, les pierres précieuses ne sont pas plus difficiles à rendre en peinture que la brique, le coton et la laine. Le public est ébloui par un tableau somptueux, où tout le faste de la vanité humaine est étalé ; mais il ne raisonne pas son impression. La médiocrité sociale le lasse et l'éloigne ; la misère lui est comme un remords. Il y a ainsi une sorte de logique dans l'idée que les grands de la terre, et leur entourage luxueux, offrent pour l'artiste des obstacles qu'il ne rencontre point en reproduisant des scènes de la vie populaire. Mais lorsqu'un peintre est doué comme il doit l'être, tous les domaines lui sont familiers. Se confiner dans un genre est déjà une preuve que l'esprit est borné.

De Groux eut donc les mêmes qualités dans ses tableaux d'histoire de grandes dimensions que dans ses tableaux de mœurs. Les « Derniers moments de Charles-Quint » valent l'une ou l'autre de ses compositions populaires. Il a montré la même intelligence dans son « Junius prêchant » que dans ses « Paresseux. »

Mon opinion, toute personnelle, est que sa caractéristique est cependant plus nette dans ses tableaux familiers que dans ses inventions historiques. Il s'est montré plus véritablement lui-même en peignant des haillons et des malheu-

reux qu'en reproduisant quelque épisode historique du XVIe siècle. Mais cette intelligence de choses si différentes prouve d'autant mieux que de Groux était un esprit d'élite, auquel rien ne pouvait rester étranger dans les arts. Il eût été sculpteur aussi bien que peintre. Quand il a dessiné des cartons pour vitraux, il a montré également que ses aptitudes ne devaient pas s'exercer dans un cercle étroit, et qu'il était un véritable artiste.

Seulement, lorsque le passé le préoccupait, les faits et les êtres n'étaient pas seuls à le tourmenter. Il ne se trouvait pas en lutte avec la réalité. Les peintres disparus se plaçaient forcément, malgré lui, entre son idée, sa volonté et sa toile. Lorsqu'il dessinait des saints pour les vitraux de M. Capronier, le style gothique et les imitations germaniques l'empêchaient — comme ils empêchent encore tant d'artistes aveuglés — de produire des œuvres originales. De sorte que ces dessins pourraient être signés d'un autre nom que le sien : cela ne donnerait ni n'ôterait rien à sa réputation.

De Groux, pas plus que les autres peintres religieux modernes, n'était capable de pénétrer « l'esprit » évangélique ou biblique, tel que le comprennent les théologiens. Cet esprit-là est un anachronisme ; il n'existe plus que dans les cerveaux des bonnes gens ignorants et des exploiteurs de la religion. Sans foi en soi-même et dans son œuvre, on ne peut produire que des à peu près. Les dessins religieux de de Groux ne sont que des à peu près : ils ont les apparences

sans avoir le véritable caractère, et les apparences suffisent aux théologiens de nos jours, qui doivent bien se contenter de l'ombre, ou de l'image de la foi, la foi étant l'esprit mort, après avoir été l'esprit bégayant. J'ose affirmer que de Groux n'a consenti à travailler pour les églises que parce qu'il était père de famille. Ces sortes de travaux n'étaient pour lui qu'un superflu dans sa vie d'artiste, un moyen de bien-être pour son intérieur. La béatitude de ses personnages sacrés était une béatitude produite par l'intelligence et non par la foi. Je suis persuadé qu'il travaillait à ses cartons avec une nonchalance ennuyée; mais qu'il souffrait pendant la gestation de ses tableaux de mœurs.

Le gouvernement lui avait demandé des fresques pour les Halles d'Ypres. Ses compositions étaient faites. On y chercherait en vain ce cachet du génie individuel, si saisissant dans ses drames populaires. De Groux ne se sentait pas là dans son milieu. Les fresques n'ont pas été peintes, sa santé lui commandant des ménagements attentifs. Sa réputation ne perdra rien à la non-exécution de cet ouvrage.

VII

Presque tous les peintres essayent de faire de l'eau-forte. Il y a là un travail plein de fantaisie qui séduit tout naturellement des esprits chercheurs, sans cesse à l'affût d'une proie pour leur activité. D'autre part il y a là un côté mystérieux très attrayant qui stimule doublement les imaginations vives et passionnées : c'est le

caprice du burin, qui tantôt semble se prêter à la volonté de l'ouvrier et tantôt lui susciter des obstacles. Le plus grand, le plus puissant, le plus extraordinaire des aquafortistes, le meunier hollandais, Rembrandt, a poussé, à cet égard, l'eau-forte jusqu'aux dernières limites du prestige. Avoir vu et compris les eaux-fortes de Rembrandt, c'est assez pour vouloir tenter soi-même une exploration — heureuse ou malheureuse, peu importe, — dans ce pays riant, sauvage et parsemé de piéges, où Rembrandt a découvert tant de chefs-d'œuvre.

Une imagination inquiète et un tempérament facile à surexciter ne peuvent guère résister aux charmes de l'eau-forte. De Groux n'y résista point. Mais là il se buta à des difficultés qui avaient leur germe en lui-même. Il lui manqua la prestesse, un je ne sais quoi de rayonnant, une belle humeur, et par dessus tout la santé pour réussir dans ce genre. Ses eaux-fortes sont lourdes et sombres. L'esprit de l'auteur pèse sur les tailles et les écrase. Le clair-obscur est empâté. Les physionomies maladives restent enfermées, ensevelies dans leurs pénombres comme dans des tristesses naturelles. Les pieds des personnages s'enfoncent dans je ne sais quelles ténèbres qui sont plutôt l'absence du jour que la nuit. Mais tout cela n'empêche pas les eaux-fortes de de Groux d'avoir un caractère particulier comme ses tableaux, et d'être sorties de lui seul, ainsi que les plantes sortent de leurs graines. Il a aidé à illustrer quelques ouvrages, — *les Légendes flamandes*

et l'*Uylenspiegel*, de Ch. de Coster; — il s'est trouvé là absolument libre, et il a interprété les œuvres du conteur dans un sentiment triste et profond qui contraste parfois avec les allures rabelaisiennes du texte.

VIII

Son caractère a pu être apprécié différentes fois pendant le cours de sa vie. L'estime des artistes l'avait fait nommer membre des commissions de placement et de récompense aux expositions triennales. C'est presque avec regret que je dois ici consigner comme des qualités exceptionnelles, parmi les représentants de l'art aux diverses grandes expositions nationales, la fermeté et la loyauté de de Groux. Il a été de ces rares indépendants guidés par la justice seule, et pour qui les questions personnelles n'avaient aucune valeur. Il plaçait les tableaux relativement à leur mérite et non parce que leurs auteurs avaient de la réputation. Il eût voulu, le naïf, que les concurrents fussent récompensés selon leur talent, et non parce qu'ils étaient fortement protégés ou très intrigants. Il se donna l'honneur et le plaisir de refuser la vente d'un de ses tableaux à la commission dont il faisait partie. Cela paraît chose toute naturelle et au premier abord d'une délicatesse très vulgaire. Eh bien, c'est là, au contraire, une action extraordinaire, une preuve de dignité qu'un petit nombre d'hommes ont eu le courage de se donner.

Il a montré en bien d'autres occasions ce

respect de lui-même. Les accommodements intimes avec la conscience n'ont jamais été considérés par de Groux comme légitimes ou seulement permis. Ce qu'il était pour les spectateurs de sa vie, il l'était pour ces voix mystérieuses que les braves gens entendent au-dedans d'eux. Il a souvent usé d'une rigueur excessive envers ses propres travaux, les détruisant sans merci lorsqu'ils ne répondaient pas à son idéal.

Une de ces premières exécutions date de sa jeunesse : ayant concouru à Anvers pour le prix de Rome, il trouva son tableau trop médiocre pour être conservé et le coupa en morceaux, quoiqu'il eût obtenu le second prix. Plus tard, il lui arriva souvent d'effacer ou de lacérer des œuvres complétement terminées, sans se préoccuper de leur plus ou moins d'importance. Entre autres, une première vision des « Derniers moments de Charles-Quint » et « un Enterrement » qu'il avait exposé à Paris et qui y avait fait sensation par la simplicité et un profond sentiment d'accablement. Il lui suffisait quelquefois que son travail fût fatigué par la ténacité qu'il avait mise à vouloir le terminer pour qu'il l'anéantît sans rémission.

Cette honnêteté est plus rare qu'on ne pense, même parmi les artistes de grand talent.

Une œuvre finie, alors qu'elle ne rend pas l'image, la comédie ou le drame rêvé par le peintre, représente encore une somme de volonté, de souffrance et de joie qui pourrait, à défaut de réalisation parfaite, plaider pour sa

conservation. Sa destruction n'est point la marque d'une sotte vanité, mais en même temps la manifestation de la fierté du caractère et de la défiance en ses propres ressources intellectuelles : j'y vois autant et plus de stoïcisme que d'orgueil.

Bien qu'il fût antipathique à ce qu'on nomme les honneurs, et qu'il eût horreur de tout ce qui était faste et représentations, il mourut vice-président du Cercle artistique et littéraire. Certaines situations peuvent ainsi forcer les hommes les plus modestes à sortir de leur sphère d'action habituelle. Lorsque de Groux acceptait un de ces « honneurs », je suis persuadé, comme tous ceux qui l'ont bien connu, qu'il en voyait bien plus les charges que les plaisirs.

IX

Étant donnée sa fragilité constitutive, Charles de Groux a beaucoup travaillé. J'ai dit qu'il était entraîné par un goût passionnel plutôt que par une volonté ferme ; et, en effet, son courage était une sorte de continuité lente et presque somnolente, qui ne lui fit jamais défaut. Dans sa jeunesse, il se laissait bercer paresseusement ; son imagination, très riche, très fertile, dormait dans sa tête sans désirer le réveil. Il y avait en lui du contemplateur oriental; seulement, il regardait au dedans de son moi avec une sorte d'insouciance philosophique.

Plus tard, cette insouciance devint de la rési-

gnation; et comme il s'était donné des devoirs en se donnant une famille, il resta jusqu'à sa mort à la hauteur de sa tâche, parce qu'il était, avant tout, un honnête homme.

Il s'éprit, d'ailleurs, davantage de son art en avançant en âge. Ce qui n'avait été que désir naturel et aspiration devint amour tenace, mais avec des anxiétés maladives. A certains jours, il se reconnaissait une valeur; alors il apparaissait à tous avec un visage pour ainsi dire lumineux, et sa laideur expressive devenait presque de la beauté. Mais cette transfiguration rendait plus frappants encore les indices extérieurs de ses défaillances : pour un peu plus, ces indices devenaient des signes manifestes du désespoir. Mais il fallait le connaître intimement pour le pénétrer; sans quoi ces rayonnements et ces nuages échappaient aux regards indifférents. Il ne montrait ses affaissements qu'à ceux qui sympathisaient avec lui. Tous les vrais hommes ont cette pudeur un peu farouche.

Il a travaillé jusqu'à son dernier jour. La veille de sa mort, alors qu'il n'avait plus que le souffle, il se traînait encore devant son chevalet, et de ses yeux vitreux, déjà hagards, il cherchait quelque place où appliquer une touche de sa main débile.

De Groux était de ces hommes dont on dit : « Ils ne devraient jamais mourir, pour deux raisons : parce qu'ils aiment la vie telle qu'elle est, et parce qu'on les estime. »

Était-ce un véritable philosophe? Je ne le

crois pas. A coup sûr, c'était un soumis. Ses tableaux religieux ne sont pas des œuvres mystiques, et ses travaux d'observateur ne sont pas d'un philosophe. C'était un passant ému. Les scènes le frappaient par leur côté pittoresque, et les hommes par leurs douleurs. Mais de la condensation de ses analyses ne se détachait pas nettement un principe profond et convaincu. Il aimait le peuple de tout son bon cœur ; il ne faut pas lui en demander davantage. Ç'a été une grande erreur d'en avoir fait un peintre socialiste. Personne n'était moins révolutionnaire que de Groux. Il aimait la justice en poète, comme il était attiré vers le peuple par un sentiment : ne cherchons pas plus loin, puisque sa loyauté est inattaquable. Tous les hommes ne sont pas dans le combat ; l'existence est un drame qui veut des spectateurs. De Groux était un spectateur qui s'intéressait passionnément à la tragi-comédie humaine. Il sut ce que c'est que la vie.





ESTHÉTIQUE

LE PRINCIPE

DE

L'ART CONTEMPORAIN

En 1861, les artistes anversois invitèrent à un « congrès universel » tous les grands artistes de l'Europe; dans le programme de ce congrès figuraient plusieurs problèmes que les assistants étaient invités à résoudre. C'était là un appel à tous les utopistes de tous les genres et une occasion de plaider en faveur du bon principe.

Je répondis donc, dans la *Revue trimestrielle*, aux quatre questions suivantes, les dernières du programme du Congrès artistique d'Anvers :

I. Quels sont les rapports entre la philosophie et l'art?

II. L'art n'exerce-t-il pas une certaine influence sur le développement intellectuel et moral des nations?

III. Quelle influence peut-on reconnaître à l'esprit moderne sur l'art contemporain? Notre époque ne possède-t-elle pas un principe nouveau qui puisse donner aux arts plastiques une expression et une direction nouvelles?

IV. Si l'art, en exprimant la pensée contemporaine, doit en offrir le symbole à tous les yeux, par quel genre d'œuvres peut-il atteindre ce but?

On remarquera qu'il y a dans ces quatre questions une sorte de malaise, un doute sur le caractère de l'art au XIX[e] siècle. Les signataires de ce programme n'étaient pas bien certains qu'il y eût un art original, bien caractéristique, à notre époque. Ceci est pour prendre acte de la perplexité générale qui met le désordre dans les intelligences.

I

LA SITUATION.

Le XIX[e] siècle est dans l'humanité une période de trouble et d'agitation. L'inquiétude est dans les masses ignorantes comme chez les savants. Chacun semble pressentir des mouvements prochains qui changeront à la fois les mœurs, l'esprit et la législation des peuples. Toutes les vieilles idées, dans une forme nouvelle, se font

énergiquement les soutiens du passé et se heurtent, avec grand bruit, contre les idées modernes. C'est ce bruit qui épouvante les esprits conservateurs ; le mot Révolution, qui cependant s'est transformé, effraye les satisfaits, exalte les partisans de l'action, ranime les désespérés. On sent que les révolutions ne métamorphosent pas seulement le système social en donnant aux lois un caractère nouveau, mais qu'elles ont encore leur influence sur les mœurs, sur l'industrie, sur le génie de l'homme, sur les rapports entre nations. Autrefois, chaque siècle était comme une étape de la civilisation ; aujourd'hui, les périodes s'écourtent, les bouleversements plus nombreux ont des influences plus vives ; l'esprit ne sait plus se reposer : après un grand effort, à peine si l'on se donne le temps de prendre des forces pour les luttes à venir. L'arène est toujours ouverte et elle n'est jamais sans combattants.

Notre époque sera singulièrement intéressante à étudier pour les philosophes et les historiens de l'avenir. Bien que l'heure présente soit de transition et marque d'une manière caractéristique la fin d'un monde et le commencement d'une ère nouvelle dans l'humanité, le mouvement des idées ne se ralentit point. Les hommes de génie questionnent les phénomènes physiques et moraux, interrogent les sciences et l'histoire ; jamais pareille agitation n'a remué les travailleurs. On discute, on affirme, on nie ; vérité, paradoxe, mensonge se livrent de terribles batailles ; les cris de joie, les plaintes, les ironies

se croisent dans l'espace; le bon et le mauvais marchent ensemble à la conquête de l'influence universelle. Tout, jusqu'aux lois les plus profondément enracinées dans les mœurs, jusqu'aux sentiments reconnus bons par tous les peuples, est sujet à controverses. Tous les pouvoirs se sentent ébranlés et tremblent; toutes les opinions sont désordonnées. L'acception des mots se modifie ou se transforme à mesure que les choses prennent une physionomie moderne; le *oui* ou le *non* d'aujourd'hui devient neutre sans émouvoir quiconque. Tout paraît possible. L'entêtement est nommé ténacité, énergie; le préjugé et la torpeur, tradition; l'envie de posséder, passion; la débauche, expansion ou vie. D'elle-même, dans les grands centres, la famille se disperse, cherchant une organisation meilleure. On est à la fois calme, inquiet et fiévreux, juste et méchant, lâche et courageux. Et, par dessus tout, comme un chœur funèbre, les prêtres fulminent leurs menaces : « Les temps sont venus : la punition suivra le crime! »

Depuis la révolution française de 1789, un siècle ne s'est pas écoulé, et déjà l'Europe a été plusieurs fois profondément remaniée dans sa physionomie. Nous sommes sur le terrain neutre de la transition; personne ne se sent solidement enraciné dans les sciences, la politique et les arts contemporains. Partout des tentatives sont faites par des chercheurs; les uns récoltent, les autres détruisent, les autres édifient; la littérature, la peinture, la sculpture n'ont point de caractère propre; les chiffres mêmes sont sujets à dis-

putes; la philosophie voit poindre des systèmes nombreux, trop souvent complétement en désaccord entre eux; Justice, Raison, Vertu sont encore des images, des figures, des hiéroglyphes. Nulle part, ce n'est ni le passé, ni le présent, ni l'avenir, et ce sont à la fois ces trois faces de l'humanité qui servent d'idéal aux penseurs. Il semble qu'on veuille tout connaître en une génération, comme si ce devait être la dernière. On interroge tout ce que jusqu'aujourd'hui on avait nommé mystères; jamais luttes plus gigantesques n'ont existé entre l'homme et la nature. Le mouvement, l'agitation sont immenses, universels; d'un pôle à l'autre, on se tend la main ou l'on se menace. Les aspirations sont si ardentes qu'elles troublent les cerveaux. C'est véritablement la tour de Babel de l'humanité.

Ce sera là le grand caractère de notre époque : l'agitation. Mais tandis que les moyens matériels se perfectionnent, que la richesse publique est à son apogée, que les mœurs s'effacent pour se fondre, que les inventions se succèdent avec une telle rapidité qu'on peut les connaître à peine dans leur ensemble, ce qui est création intellectuelle proprement dite, les œuvres d'art et de littérature marquent une évidente décadence chez tous les peuples.

Il ne faut point s'y tromper, l'impuissance est réelle. Le nouveau monde que la révolution française a inauguré, et qui est encore aujourd'hui à l'état de chaos, s'essaye à la vie en toutes choses dans ce désordre qu'on pourrait croire permanent si le désordre éternel

était possible. Avec la révolution française se sont réveillés l'art et la littérature antiques. L'art se crut patriotique, et au lieu de suivre le mouvement social, lui servit des exemples tirés des grandes actions des républiques grecques et romaines : ainsi il fut philosophique, politique, humanitaire. Ce revirement, où l'on vit une renaissance, était le commencement de cette époque de transition si bien marquée aujourd'hui. L'art, au lieu d'être le reflet des mœurs et de l'esprit des peuples, fut un instrument aux mains des hommes politiques, un moyen d'enthousiasmer les masses. L'influence de l'antiquité prit un tel développement que l'art sembla pour un instant vouloir transformer les mœurs et le costume de cette nation française, si impressionnable et si intelligente. C'était une sorte de folie du moment, née de la fièvre sociale qui brûlait tous les cerveaux. C'était aussi une folie locale, et, bien qu'elle eût été très puissante, elle ne pouvait rien fonder, parce que ses germes étaient stériles.

Néanmoins, l'école de David a laissé des traces profondes dans l'art européen. Elle avait ses aïeux; elle avait aussi sa grandeur, quoiqu'elle fût une caricature du système des artistes grecs. On lui donna l'épithète de classique, et alors elle prit rang dans le monde officiel, soutenue par le mot *tradition*, aidée par la science archéologique, par la majestueuse Histoire et aussi par la foule de ces froids enthousiastes, qui sont toujours à la remorque d'un principe ou d'une individualité.

Le plus grand mal que fit cette école, ce fut non seulement d'uniformiser l'art des peuples voisins de la France, mais encore d'arrêter l'art français dans son développement naturel. Ce produit sera momentané; déjà aujourd'hui, au milieu des principes nouveaux qui éclosent de toute part, il tend de plus en plus à se perdre et à disparaître.

II

L'ALLÉGORIE ET LA PHILOSOPHIE

Un autre effet, désastreux aussi dans ses conséquences, a persisté, s'est même développé en Allemagne depuis trente ans. La queue de l'école de David a essayé de fondre ensemble, d'unir à l'art la philosophie, la politique, les questions qui sont surtout du domaine de l'idée. Là est la décadence pour les arts plastiques, parce qu'on veut leur faire jouer un rôle social, parce qu'on veut qu'ils aient une influence sur l'esprit des peuples, tandis qu'ils doivent, au contraire, refléter les mœurs et le caractère des nations et des individus. Violemment on a forcé l'art de prendre une voie contraire à celle qu'il suivait, qu'il devait suivre; on a voulu lui faire exprimer des idées que la littérature, si claire et si précise, exprime si difficilement déjà; on l'a mis au service des penseurs ; on l'a transformé en langage obscur et hiéroglyphique; de sorte que, dans cette Allemagne si riche en grands esprits, pour s'initier à l'art contemporain, il faut avant tout faire un cours approfondi d'his-

toire, d'esthétique et de philosophie. Pour comprendre le tableau ou le monument, il faut s'aider du livre. Les sectes politiques, religieuses et philosophiques de l'école allemande ont ainsi fait de l'art ou, du moins, ont essayé d'en faire une arme pacifique, destinée à aider la civilisation dans ses efforts. C'est une utopie généreuse, peut-être respectable, mais qui se trompe dans le choix des moyens.

Pour publier, pour propager, pour vulgariser les idées, ni la peinture, ni la sculpture ne sont les moyens à employer. On dit plus dans un volume qu'on ne saurait en dire avec mille tableaux et statues. L'image est faite pour les enfants, dont elle frappe vivement l'imagination; mais pour l'homme le livre vaut mieux, parce qu'il éveille en lui des millions d'idées, parce qu'il est démonstratif, parce qu'il pénètre les causes et les effets et qu'il en montre les déductions, rationnelles selon tel ou tel principe. Le tableau et la statue sont la représentation d'une chose, d'un fait ou d'un caractère. Ils laissent au spectateur sa libre interprétation. Le livre discute non seulement le fait, la chose, le caractère, mais l'idée. Il conduit du préliminaire à la conclusion. Dans un tableau, l'idée, le fait, quelquefois le caractère, homme ou chose, sont diffus. Les plus grands peintres, parce qu'ils veulent souvent trop approfondir leurs rêves, en arrivent à ne plus rien exprimer. Quoi de plus vague, de moins compréhensible que l'allégorie, dont se servent ordinairement les philosophes de l'art? Au lieu donc de rendre une idée

simple, on l'enveloppe de voiles épais, on la cache, on l'environne d'une nuit opaque : le rébus a ces qualités. On se tourmente à rendre allégoriquement une phrase de dix mots, si claire qu'un petit enfant en explique le fond presque sans réfléchir. Le tableau fait, une légende est nécessaire pour savoir ce que le peintre a voulu démontrer. Les hommes qui trouvent à première vue la clef de ces problèmes sont des savants initiés aux hiéroglyphes modernes et dont il n'est pas nécessaire de développer le moral. Pour la foule, qu'on a la prétention d'instruire, elle n'y comprend rien ; si on lui explique les peintures exprimant tant de choses, elle dit : « Cet artiste est bien savant! » Ce n'est point là la gloire où le peintre et le statuaire doivent aspirer.

Par le choix que sa nature le pousse à faire, le peintre donne la mesure de son idéal. Et certainement un peintre de choux ou de poteries ne trouvera point dans ses travaux ce qu'un peintre de portraits ou de figures y rencontrera. Il y a dans l'homme autre chose que dans un groupe composé d'accessoires et d'ustensiles. La face humaine, et les mobiles qui l'impressionnent, est ce qu'il y a de plus intéressant pour un peintre comme pour un romancier.

Mais l'action et l'idée pures — bien ou mal exprimées, peu importe ! — font surtout impression sur la foule, parce que ce qui la frappe dans toute œuvre d'art, c'est avant tout l'idée et l'action. Ne faut-il pas à tous les arts une initiation?

Les peintres de l'allégorie, qui veulent per-

sonnifier des idées, sont obligés de recourir à l'art des antiques et de continuer la tradition. En effet, comment représenter la Vertu, ou l'Innocence, ou le Crime, vêtus du costume moderne? La raison ne le veut point; notre enveloppe exige de l'action ou du sentiment. Mais est-il prouvé que cette jeune fille nue, jouant avec un serpent, soit l'Innocence? N'est-ce pas tout autant l'Imprudence, ou la Folie? Et cette autre figure, couronnée de tours crénelées, est-ce Anvers, Sébastopol ou Cherbourg? Il faut donc une légende, une inscription, une note explicative à cet art allégorique, dont la signification est toujours obscure.

Presque tous les maîtres peintres de l'Allemagne sont des philosophes. Ils nous représentent la *Grèce du temps d'Homère*, une réunion de personnages célèbres groupés tels quels, sans raison, sans logique, à côté les uns des autres; ou bien l'*Histoire satirique de l'humanité* en une longue frise toute enjolivée d'arabesques, sur lesquelles des Amours singent, tant bien que mal, les hommes qui ont illustré les sciences et les arts.

Plus l'idée est diffuse, plus elle paraît profonde, et mieux les philosophes de l'art triomphent. Le contraire serait rationnel; en toutes matières la clarté n'est-elle pas une qualité? La peinture et la sculpture, d'ailleurs, ne peuvent point dire tant de choses à la fois.

En dehors de la réalité, qu'est-ce donc que l'imagination, si ce n'est une sorte de folle inoffensive, qui croit voir ou qui crée un monde

soi-disant poétique, qui s'égare en des rêveries stériles ? Il y a déjà longtemps que des écrivains l'ont nommée « la folle du logis », bien que ces écrivains eux-mêmes eussent pour elle une sorte de culte mignon, et bien que ce culte leur fît honte lorsqu'ils se questionnaient consciencieusement.

La raison est généralement bafouée par les artistes. Leurs compositions en manquent essentiellement. Jusqu'aujourd'hui, elle a été trouvée trop vulgaire, trop précise, trop éplucheuse par les peintres, dont l'esprit était porté vers les régions immatérielles du logogriphe idéal, de l'allégorie. Un sujet de tableau qui se devine du premier regard, une tête d'homme dont la physionomie est nettement accusée, ne satisfont pas les critiques friands de « ce quelque chose » qui ne s'exprime point et qui les fait se pâmer d'aise, tomber en syncopes poétiques. La raison et la réalité ne prêtent guère aux tirades creuses et sonores ; l'allégorie et la philosophie, au contraire, ouvrent un large champ aux divagations esthétiques et nébuleuses, dont la lecture met un voile sur le cerveau, et qui sont acclamées surtout par les ignorants, désireux de paraître plus malins que tout le monde.

On a tenté d'introduire la philosophie en toutes choses; la musique même n'a pu échapper au courant d'abstraction et de synthèse qui continue à troubler les intelligences des artistes. Lorsqu'une mélodie a un certain caractère de grandeur et qu'elle est insaisissable à première audition, c'est de la musique philosophique. La

musique a essayé ainsi de rendre des idées, tandis qu'elle doit rendre des impressions, des sensations; elle peut être comique ou passionnée, irritée ou tendre; mais la forcer à exprimer une pensée, mais par elle vouloir prouver, disputer, déduire et moraliser, c'est de la folie.

Bien que la peinture et la statuaire soient des moyens plus expressifs que la musique, parce qu'ils frappent l'esprit en passant d'abord par le regard, il ne s'ensuit pas que ces deux arts puissent s'attaquer à la raison des choses et servir de moyens aux philosophes. La logique a déjà trop de peine à s'établir dans les sociétés en usant de l'art oral et de l'art littéraire ; si la philosophie a besoin d'images pour convaincre, sa puissance est bien misérable, sa force est une chimère. Il n'y a que les artistes qui aient jamais pu trouver des rapports rationnels entre l'art et la philosophie. L'union de ces deux forces, l'une passive, l'autre active, a pour résultat de les amoindrir ; un tableau à prétentions philosophiques n'est plus un tableau, et ce n'est pas un traité du raisonnement. Vouloir unir l'une à l'autre, c'est travailler à une nouvelle décadence. Absorbé par son idée, le peintre oublie trop qu'il est peintre; ou, si c'est la qualité plastique qui l'emporte, il relègue l'idée au second plan, comme un appoint, ou pour ne pas heurter les tendances de son époque.

L'Allemagne est toute philosophique; le peintre d'histoire y est bien plus un savant et un archéologue qu'un artiste; le peintre de genre lui-même, emporté dans le courant, veut

avant tout que son œuvre ait un effet moral. Voilà donc un groupe imposant d'hommes ayant toutes les qualités que réclament les travaux de l'intelligence; où trouver un meilleur exemple pour définir un principe?

C'est une justice à rendre aux artistes modernes de l'Allemagne, les problèmes les plus ingrats leur sont familiers; ils ont questionné la science et la nature, qui n'ont plus de mystères pour eux; le monde vivant leur est connu. Ils consultent le passé; ils déchiffrent les vieux manuscrits; ils expliquent les textes obscurs des prophètes et des apôtres; ils connaissent les langues anciennes; ce sont des hommes admirables. Mais le sens plastique de l'art semble leur échapper; ils veulent mettre trop de choses dans ce qui n'en comporte que peu. Il faut tout dire : la science leur est nuisible. Il n'est donné qu'à certains génies exceptionnels, tels que Michel-Ange et Léonard de Vinci, de pouvoir arriver au sommet de l'intelligence, quels que soient les moyens dont ils se servent pour y atteindre. Vinci et Michel-Ange sont à la fois ingénieurs, peintres, poètes, architectes, statuaires. Mais remarquez qu'ils n'unissent les différentes branches de l'art que lorsqu'elles ont entre elles de véritables rapports. Tous deux, en peinture, ont cherché la beauté et le caractère; ils n'ont jamais voulu faire dire à un tableau ce qu'il ne pouvait dire. Ni l'un ni l'autre n'ont pu songer à moraliser les masses. Pendant leur longue existence, peintre et statuaire ont essayé surtout d'exprimer, la splendeur de la

vie, en se servant comme éléments du fait et de l'homme. Et si leurs allégories sont des précédents, il ne faut point en faire des exemples. Chaque époque doit avoir sa manière, c'est à dire son style particulier. Et c'est s'avouer impuissant que de se servir de la manière d'autrui.

III

INFLUENCE DE L'ART

Quel que soit d'ailleurs le produit de l'art, fût-il merveilleux, il n'exercerait aucune influence sur « le développement intellectuel et moral des nations ».

Pour chercher un exemple dans l'art littéraire, qui a bien plus de moyens d'émouvoir les peuples que la peinture, prenons Molière et sa devise : *Castigat ridendo mores.* Certes, nul poète satirique n'a plus violemment flagellé les hommes que l'auteur de *Tartufe*, des *Précieuses ridicules* et du *Misanthrope.* Il a rudement fouetté ses contemporains, et si un homme de génie devait éveiller dans les esprits des remords en même temps que raviver le bon sens, c'est lui plus que tout autre. Qui donc Molière a-t-il corrigé? Quels vices a-t-il arrachés du corps social? Tartufe a-t-il tué les hypocrites? Sommes-nous enfin purgés de charlatans et de coquins? N'y a-t-il plus d'avares? Ou au moins ces plaies sociales tendent-elles, depuis lui, à se guérir? Chacun peut répondre à ces questions en regardant autour de soi, en observant ses voisins et en s'auscultant lui-même. Les

paresseux n'ont qu'à consulter la *Comédie humaine*, de de Balzac.

N'est-ce pas une preuve que la littérature même, qui s'occupe des mœurs, des hommes, de l'esprit d'une époque, n'a et ne peut avoir aucune influence sur la morale publique? N'est-ce pas aussi une preuve que l'art est et doit être l'expression, le reflet des mœurs et de l'esprit contemporains?

Au lieu donc que l'art puisse exercer une certaine influence sur le développement intellectuel et moral des nations, il reçoit des nations tout ce qui fait sa vie, son intérêt, son charme, sa beauté. Il est, si cela peut se dire, un miroir intelligent. C'est l'esprit public qui l'a toujours dirigé, depuis les images informes qu'on a faites de la physionomie humaine jusqu'à la renaissance italienne et le vigoureux art hollandais du XVIIe siècle. Le siècle est-il religieux? la peinture et la sculpture sont religieuses. Est-il profane et voluptueux? l'art devient la splendeur du beau. Est-il patriotique et sensé? l'art se fait positif, il accuse la réalité dans toutes ses manifestations; Rembrandt, Jean Steen et Ruisdael apparaissent. N'essayez donc point de diriger l'opinion avec des images et des statues : c'est une utopie folle. Le livre même ne pourra jamais lutter contre les mouvements populaires, ne purifiera rien, ne moralisera personne. Il y a des hommes de génie qui arrivent à temps pour exprimer les idées qui sont dans l'air, comme Voltaire et Rousseau. Ce sont des condensateurs, et non des initiateurs. Ils rassemblent les idées

pour les disperser dans une forme que « tout le monde » ne peut avoir à sa disposition : voilà le rôle de la philosophie, et il ne faut point lui donner une influence qu'elle n'a pas, qu'elle ne peut avoir. Qui donc oserait essayer de prouver que les Evangiles ont rendu l'homme meilleur?

Si un certain genre, dans l'art, pouvait avoir une vague influence sur la morale, c'est la comédie satirique, livre ou tableau, qui serait une force aux mains des peintres et des littérateurs. Or, ni Molière, ni Jean Steen, ni Hogarth n'ont moralisé ni les Français, ni les Hollandais, ni les Anglais. Ils les ont fait rire. L'homme ne se reconnaît pas dans le caractère d'une comédie ou dans le personnage d'un tableau. Indiquez du doigt dans la foule le modèle qui a servi à l'artiste, il regardera son voisin d'un air goguenard en disant : « Si j'étais lui, je ne me montrerais plus en public. » Les faux dévots n'ont pas voulu se défendre en huant *Tartufe*; ils se sont faits les champions de la religion, qui n'était pas attaquée.

L'art qui tente d'améliorer la race humaine se fourvoie; ce qui moralise l'homme, ce sont les lois, parce que les lois sont un moyen de répression réel, et dont le résultat ne peut être qu'excellent lorsqu'on les applique avec sévérité et justice; et c'est le savoir qui développe dans l'esprit l'idée sociale du bien et du mal, qui apprend à se maintenir dans un milieu de solidarité et de justice.

L'esprit des peuples, au contraire, force les arts plastiques à ne point dépasser certains

horizons. Ici, l'influence est positive et toute-puissante. Et si l'art au XIXe siècle n'a pas de physionomie bien caractérisée, c'est parce que la civilisation et les mœurs sont dans cet état de transition qui est le milieu entre une société qui s'écroule et un monde qu'on édifie.

Regardez autour de vous : l'agitation est immense. L'idée païenne, l'idée chrétienne, l'idée sociale, ont leurs partisans, leurs écoles. Par crainte de cet avenir inconnu dont on ne peut deviner encore les tendances et les principes, on retourne à la beauté grecque et au mysticisme gothique ; on continue tous les maîtres et on préconise toutes les réactions ; on a la passion de la tradition jusqu'à l'anachronisme ! on revêt les idées modernes des formes antiques ; on vit avec des manuscrits, des tableaux et des marbres, et l'homme est oublié par l'homme. Chacun observe avec inquiétude les travaux de son voisin, et le voyant occupé de reprendre timidement le style de quelque maître espagnol, allemand ou hollandais, l'appelle plagiaire, tandis que sur son chevalet est un pastiche de Raphaël, ou de Van Dyck, ou de Memling. Des peintres, des artisans sans foi, qui ont en profonde indifférence le prêtre et la religion, peignent des tableaux religieux. Des archéologues essayent de ressusciter Breughel, Cranack, Durer. D'autres refont l'histoire romaine en l'interprétant avec un esprit moderne. Les sculpteurs aux abois modèlent des caricatures d'Achille et de Vénus, en soupirant les grands noms de Praxitèle, de Phidias ; la statuaire a

envahi les salons, où, dans des proportions lilliputiennes, elle garnit les cheminées et les étagères. L'architecte consulte tous les monuments du passé et fait un affreux amalgame du style grec, du style gothique, du style renaissance et de tous les styles de ramification qui ont des rapports avec les grandes périodes pendant lesquelles le monument lui-même était l'expression de l'esprit des peuples. On rajeunit les légendes ; on se reprend d'amour pour les inventions naïves de nos pères ; on a des exaltations pour le procédé matériel ; on cherche avec une ténacité respectable les moyens de peindre vite et bien. Il n'y a plus d'école, — il n'y a pas d'individualité. Chacun en soi renferme et adore quelque idéal d'emprunt, phthisique, que rien n'illumine et ne vivifie. On crée des chaires d'esthétique ; la critique devient à son tour une puissance et veut influencer les travaux artistiques. La confusion est complète.

IV

LA PEINTURE D'HISTOIRE RELIGIEUSE

A l'époque où l'on croyait encore à « l'opération du saint Esprit », où la Trinité était reconnue aussi logique et aussi nécessaire que mystérieuse, dans la première moitié du XVe siècle, Jean Van Eyck peignait l'*Adam* et l'*Ève* qui se trouvent aujourd'hui au musée de Bruxelles. Ces premiers humains sont nus ; il n'y a rien en eux de mystique : c'est au contraire la réalité la plus brutale et la plus naïve ;

on observe dans ce travail plutôt la conscience de l'homme que l'aspiration du chrétien vers l'idéal évangélique. L'art religieux n'est mystique que pendant la période d'ignorance, sous la pression absolue des prêtres. Aussitôt que le savoir tente d'émanciper les esprits, l'art se dégage — tout naturellement, et d'une manière pour ainsi dire inconsciente, — des formules antihumaines; il abandonne le logogriphe et le rébus : à l'air libre, il lui pousse des ailes. Ainsi, au XIV[e] siècle déjà, en Italie, Giotto arbore le drapeau révolutionnaire; il ne s'en doutait pas; il obéissait à ces idées qui sont dans l'air et qu'on respire avec l'atmosphère. De Giotto à Raphaël, la révolution s'accomplit, et Raphaël est un païen.

En Flandre, la transformation est plus lente; on y est plus éloigné de l'art grec; ce n'est qu'au contact des maîtres italiens que la placidité primitive s'échauffe, se meut et finit par dépasser le but rêvé. De Bernard Van Orley à Pierre-Paul Rubens, quel trouble! Tout principe paraît être perdu; le mysticisme a tort, l'idéal est martyrisé : l'art est dans la situation de l'homme jeune aux prises avec le vice et la vertu, avec le travail et la paresse. Enfin, Rubens arrive, qui tout à coup dégageant sa route des sophismes et des préjugés, s'en va tout droit au paganisme demander des images qu'il enferme dans une forme brutalement réelle.

Vers le milieu du XVI[e] siècle, Rabelais écrivait son *Pantagruel*, Rabelais, un curé! En même temps la Sainte Inquisition brûlait les

hommes libres en Espagne, en Italie, dans les Pays-Bas, partout où il y avait des prêtres romains. Alors déjà le mysticisme devait s'imposer à l'homme comme il avait été imposé si longtemps à l'artiste. L'art, reflet des mœurs et de l'esprit des siècles, prouve bien que le martyre n'était plus de mode en 1550 et qu'il fallait user de la force pour faire croire aux mystères chrétiens.

Les supercheries de Loudun et la mort d'Urbain Grandier, en 1639, semblent être les derniers efforts de l'Eglise pour reconquérir sa puissance.

Depuis, la religion s'est métamorphosée et est devenue un moteur politique et une affaire. Dieu le père est adoré au même degré que Jupiter ; il a hérité de sa foudre, dont il se sert au rebours de toute justice. L'image de la Trinité fait l'effet d'une charade. L'immaculée Conception, d'invention moderne, n'a pas ému les populations, si ce n'est dans ces malheureux coins de terre où l'ignorance est aujourd'hui ce qu'elle était il y a cinq cents ans. L'Eglise, enfin, n'est plus qu'un pouvoir politique, le prêtre qu'un agent de corruption sociale.

Rome a un peintre mystique, aujourd'hui, Overbeek : ses œuvres sont des anachronismes aussi extravagants que les statues de Louis XIV et de Napoléon III en Césars romains. Au fond de sa conscience, chacun s'avoue que ce sont là de misérables comédies, l'effet d'une vanité puérile ou d'un fanatisme insensé.

On ne croit plus, depuis bien longtemps, aux

mystères indéchiffrables, aux problèmes qui n'ont de raison d'être que les aspirations vagues, impossibles à déterminer. Du doute, le monde a passé à l'incrédulité et à l'indifférence : il ne se passionne plus pour les choses qui n'ont rien d'humain, — de pratique. Depuis Rubens, on ne voit plus dans un drame religieux que le fait historique. Sur son gril ou sur sa croix, le patient geint et grimace : « Cet homme souffre, » dit la foule. Ils sont rares, les spectateurs qui s'écrient : « Ce patient est un martyr : il gagne le ciel ! » Cette situation de l'esprit est-elle bonne, ou mauvaise ? Nous la croyons meilleure que celle à laquelle elle succède. Du reste, on répondra plus tard à ces questions ; aujourd'hui, on constate, on dit : « Cela est ! »

Mais d'où vient qu'il se trouve encore des artistes exécutant des tableaux religieux ?

Au chapitre précédent, j'ai dit : ce qui est doit être. Ici, la logique semble échapper au raisonnement ; mais ce n'est qu'en apparence. Il y a encore beaucoup d'artistes qui s'occupent d'histoire religieuse, et qui font des tableaux représentant des saints et des martyrs. Mais il n'y a plus d'art religieux depuis plus de trois siècles. L'indifférence du peintre a passé et passe dans son œuvre. L'aspiration mystique n'existant plus, l'art mystique ne peut plus exister. Les tableaux religieux, aujourd'hui, sont ou des pastiches, ou des caricatures, ou des images incolores, insignifiantes, toutes matérielles.

Des ingénus, croyant avoir retrouvé la placidité et l'extase des maîtres gothiques, semblent, aux yeux du public, manifester dans toute sa pureté ce sentiment de fanatisme intérieur qui caractérise l'art du peintre primitif. Mais ils n'obtiennent que l'apparence de la placidité; ils sont simplement froids et raides. Certes, ils ne vivent pas, ces saints rigidement enfermés dans leur robe de pierre, construits mathématiquement, d'après les procédés connus; ils ne vivent pas, ils ne sentent rien : ce sont des saints artificiels.

Rubens et son école, comme avant eux Michel-Ange, Titien et Raphaël même, ont fait éclater l'art en splendeurs nouvelles; la force, l'harmonie, la beauté leur ont inspiré des compositions magnifiques. On essaye aussi de les recommencer en pratiquant les principes qui leur ont servi. Les premiers ont fait du Christ un homme robuste; Raphaël l'a rendu aimable, l'a féminisé, l'a embelli de toutes les grâces qu'il possédait lui-même. Le mouvement et la vie ont remplacé alors l'immobilité ascétique. Ce principe, à la fois antique et moderne, a des continuateurs. Mais quel est le résultat de cet amalgame d'imitations successives? Des œuvres bâtardes, qui n'expriment plus ni la vie, ni l'ascétisme, ni même le « catholicisme libéral. »

L'art religieux est plus impossible que jamais. L'intérêt social prime tout. Le prêtre, qui s'est tué lui-même, aspire au titre de citoyen; il veut être un homme, tout en refusant encore, par tradition, d'en remplir les devoirs.

Il déserte la chaire pour la tribune; il se mêle aux révolutions; il raisonne, il discute, il questionne. L'idéal peut-il résister à pareil entraînement? Est-il possible de glorifier encore et d'entourer d'auréoles des principes ainsi travestis et des hommes qui souillent de parti pris leurs écharpes azurées à « la boue » de l'humanité? Si la religion agonisait grandement, écrasée par la violence, on pourrait vénérer ses derniers moments, la chanter, lui faire un lit artistique où elle s'endormirait presque triomphante; mais c'est l'indifférence qui la tue; à peine si on la combat, par habitude; elle s'éteint, faute d'aliments; et ce n'est que par respect pour la vieillesse qu'on supporte ses plaintes et ses récriminations [1].

On se demande avec stupeur, devant les tableaux religieux du XVII[e] siècle, comment les prêtres les admettaient dans leurs églises. Ils sont anti-orthodoxes, ces maîtres qui gravitent autour de Rubens; leurs Christs rappellent plutôt Jupiter que le doux philosophe qui prêcha l'évangile avec tant de ferveur et de conviction; leurs saints grimacent et hurlent.

Pourquoi des images aussi peu satisfaisantes au point de vue catholique-romain furent-elles admises, — non, admirées avec enthousiasme? Parce que la croyance sincère n'existait plus;

[1] J'écrivais ceci, pour compléter l'article publié dans la *Revue trimestrielle,* en 1861. Depuis, les choses ont changé de face. L'indifférence publique a exaspéré le parti ultramontain, qui en est arrivé aux violences de langage et aux provocations. L'idée marche : le catholicisme va vers le suicide.

parce que l'Église et ses pasteurs n'en avaient gardé que le côté déclamatoire ; la reproduction du fait historique, ou soi-disant tel, suffisait aux bergers et à leurs troupeaux d'ignorants déjà atteints d'indifférentisme. Je m'appesantis sur cette idée parce qu'elle est la clef de cette décadence. On ne peut séparer hier d'aujourd'hui ; un siècle est lié aux autres siècles ; l'union de la cause et de l'effet est si étroite que nulle force, nulle puissance au monde ne songera jamais à les vouloir séparer, même philosophiquement.

Eh bien, nos tableaux religieux, qui ne sont que des reflets pâles des tableaux religieux du XVIe et du XVIIe siècle, parlent moins encore que ces derniers à l'âme des dévots. Il ne s'agit plus du mysticisme le moins outré ; on ne demande plus que des images luxueuses, ayant l'aspect auquel nos yeux se sont accoutumés. Mabuse et Patenier étaient des viveurs ; Rubens et Jordaens étaient des hérétiques ; nous, nous sommes des sceptiques et des réalistes à qui l'extase évangélique n'arrache un cri d'enthousiasme que si elle est le produit d'un art supérieur. En un mot, le sujet importe peu, l'idée surannée qui gouvernait nos ancêtres ne nous touche plus ; c'est l'exécution purement plastique de l'œuvre d'art qui seule peut encore éveiller notre admiration, et faire naître notre extase.

C'est véritablement au XVIIe siècle que l'art moderne a ses racines, et c'est le XVIIe siècle qui a une bonne fois tué la peinture religieuse.

Le XVI[e] siècle est troublé en Flandre; l'idée païenne et l'idée chrétienne le tourmentent; il regarde trop loin dans le passé, et il mêle la pensée évangélique à la forme idéale des Grecs. Le XVII[e] siècle se débarrasse de la torpeur dans laquelle jusqu'alors l'Eglise avait enfermé la société; et l'art éclate, il s'étale, il devient humain jusqu'à l'exagération. C'est le germe de l'incrédulité et de l'indifférence religieuses. Rabelais avait raillé, houspillé, mordu l'Eglise; Rubens et son école la violent et en font une superbe courtisane — avec la meilleure foi du monde. Nous, qui savons, mais qui sommes des hypocrites de la pire espèce, nous essayons, mais en vain, de renfermer davantage l'idée dans une forme plus précise, afin que des muscles et du sang ne jaillisse point la vie; mais nous n'obtenons qu'un résultat négatif : ni vie, ni mysticisme, — plus rien, — des images mornes produites sans fièvre, de pâles créations sans signifiance, — la mort enfin.

Et tant mieux ! car cette mort que prophétisent à la fois les apôtres déchus et la logique, — cette mort n'est une fin que parce qu'elle est le moment qui marquera d'une manière à peu près précise le lien entre ce qui cesse et ce qui commence; cette mort sera le germe de la vie nouvelle. Sans quoi, l'harmonie des choses s'arrêterait tout à coup, ce qui est impossible.

Qu'est-ce que la société, si ce n'est une vie qui se transforme sans cesse? Ce n'est ni la religion, ni la philosophie, ni l'art qui meurent; c'est une religion, une philosophie, un art. Une

forme nouvelle succède à une forme usée ; Dieu remplace les dieux ; le libre arbitre et la science remplacent la foi aveugle. Ce sont les transformations, les renouvellements, et non les siècles, qui sont les étapes de l'humanité. En se mouvant, on change d'horizon. Eh bien ! les signes du temps et la conscience de l'homme étant d'accord qu'une métamorphose religieuse s'opère en ce moment, quoi d'étonnant que l'art religieux soit anéanti ?

V

LE PRINCIPE

Les artistes sont revenus, et vigoureusement, vers la nature ; ils se sont donné pour guide le principe qui de tous temps a été le seul bon, qui existe et qui existera, et ce principe, c'est *l'étude sincère de la réalité, de ce qui est.*

Ce n'est donc point un principe nouveau qu'il fallait découvrir ; mais il y avait urgence de revenir au principe rationnel, de n'avoir plus pour bases et pour éléments que les diverses manifestations de la vie et de la beauté.

La grande période de l'art, aujourd'hui écoulée déjà depuis plusieurs siècles, a pris naissance aux Indes et en Egypte ; ce balbutiement grandiose a continué et s'est développé en Grèce jusqu'à l'état de perfection ; la renaissance est la fin de ce mouvement artistique, qui embrasse presque toute l'histoire de l'humanité. Néanmoins, cette immense chaîne n'est pas continue ; la courte époque gothique se sépare complétement de l'art païen, non seulement

par le caractère, mais par le principe. Et, au point de vue moderne, la renaissance, en Italie et en Flandre, a été une décadence véritable ; elle a tout à coup arrêté, en « se retrempant » à l'art grec et à l'allégorie païenne, le nouveau sentiment qui s'était manifesté depuis plusieurs siècles. Les maîtres gothiques ne procèdent que d'eux-mêmes ; ils sont les continuateurs de l'art byzantin, balbutiement qui marque dans la seconde période comme les travaux des Indiens et des Egyptiens dans la première. La nature et l'esprit de leur époque inspirent seuls les peintres et les statuaires depuis le VIII[e] jusqu'au commencement du XVI[e] siècle. Leur idéal va s'épanouissant, sans réaction aucune. L'Egypte et la Grèce sont oubliées; la tradition n'influence plus les sincères et consciencieux interprétateurs de l'idée contemporaine. Voilà donc le principe moderne tout trouvé : ce sont nos aïeux qui nous donnent les moyens d'être nous; faisons ce qu'ils ont fait, étudions-nous nous-mêmes, naïvement, auscultons nos cœurs, analysons nos idées, observons nos physionomies. Rien n'est plus simple; et si l'application de ce principe nous paraît difficile d'abord, nous en serons plus dignes, après avoir traversé les premières et les plus rudes épreuves, de l'admiration de la postérité.

Déjà les peintres hollandais, et la plupart des peintres flamands au XVII[e] siècle, ont mis en pratique la théorie des artistes gothiques et ont formé une école à part, très vivante et d'un caractère bien autonome. On ne peut plus faire

de rapprochement entre Rembrandt et la pléiade de peintres qui l'entourent, et l'art grec ou même gothique. Ils se sont débarrassés des liens de la tradition et de l'idée du beau selon leurs prédécesseurs. Se sentant forts, ils ont été audacieux; se trouvant intéressants et vivants, ils n'ont plus voulu puiser l'intérêt et la vie dans le passé. Aujourd'hui, qui donc oserait nier que, dans l'histoire de l'art, Rembrandt existe avec la même puissance que Phidias, Vinci et Van Eyck? Cependant, il n'a plus peint la science, les dieux et les princes; mais il a peint les savants, les philosophes, les magistrats, les marins, les milices et le peuple, c'est à dire les hommes. Il a interprété aussi la Bible et les Évangiles, mais non comme l'avaient fait avant lui les byzantins, les gothiques et les artistes de la renaissance. Voilà le grand exemple à suivre, et le seul bon, puisque c'est le seul qui puisse donner aux arts plastiques une physionomie moderne et une direction en harmonie avec nos aspirations et nos tendances. Il faut voir soi-même les hommes et les choses.

Ce principe n'est ni nouveau ni vieux : il est éternel. Le perdre de vue un instant, c'est voguer au hasard, c'est obéir à un caprice ou à un moment de torpeur pendant lequel l'esprit, doutant de son initiative, redevient imitateur et abdique ainsi toute individualité.

Il est positif que, depuis bientôt un siècle, l'art n'a plus de physionomie propre, originale. Quelques peintres de genre, les paysagistes, les marinistes, les portraitistes, s'étant isolés et

n'ayant plus été influencés que par la nature, ont fait de braves essais pour donner le bon exemple au troupeau des continuateurs; mais ce groupe d'hommes énergiques, vivants, convaincus, lutte contre un parti pris si parfaitement enraciné dans les cerveaux que les plus grands efforts y éveillent à peine un doute momentané.

L'artiste n'a point à se préoccuper des passions religieuses, politiques et philosophiques qui s'agitent autour de lui. C'est à dire que s'il prend fait et cause pour l'un ou pour l'autre système social, il ne peut plus être impartial et refléter l'esprit général de son époque. Il doit peindre l'homme, représenter le fait, en restant en dehors du fait et sans mépriser ou sans admirer l'homme : son rôle est de *voir juste,* d'interpréter naïvement et consciencieusement, de ne jamais souffrir l'ombre d'un devancier, fût-il Raphaël ou Rembrandt, entre lui et son modèle, entre lui et son impression. Cette sincérité d'études, cette interprétation de la vie donneront à l'art contemporain, forcément, sa physionomie originale, quel que soit le genre qu'on croie devoir choisir pour atteindre ce but.

Certes, le philosophe, l'historien, l'archéologue, frappés par une idée, un fait, un monument du passé, et qui voudront les rappeler dans un tableau ou une statue, feront œuvre d'homme intelligent. Mais comment pourront-ils donner à leur travail ce cachet de vie et de réalité qui est la toute première qualité dans les arts plas-

tiques? Il faudrait pour cela qu'ils pussent s'annihiler complétement, passer les yeux fermés au milieu de leurs contemporains, ne plus ressentir l'impression de l'ombre et de la lumière, du froid et du chaud, après s'être imprégnés de ce qui n'est plus, de façon à vivre au milieu des morts. Si la peinture n'était l'image de la vie, soit que l'artiste ait été impressionné par ce qui s'y voit de beau, soit que l'élément triste l'ait plus frappé, soit encore que la grâce, ou le pittoresque, ou même le laid ait été trouvé par lui digne d'être reproduit, si l'art enfin n'était la représentation du vrai dans ses manifestations infinies, on pourrait se créer individuellement un idéal à atteindre, en dehors des règles de la raison et de la vérité. L'imagination alors, ayant toute liberté, inventerait à plaisir des symboles et des allégories ; et la confusion dans les systèmes serait plus grande et plus générale encore qu'elle ne l'est aujourd'hui. Mais il y a un cercle dont on ne peut sortir, que personne n'ose rompre complétement, c'est la réalité. Philosophes, archéologues, historiens empruntant au domaine de l'idée ou voulant reproduire les faits et les masques du passé, consultent les artistes des époques qui les intéressent, sans lesquels ils seraient dans l'impossibilité de faire aucune œuvre d'art. Or, ces artistes, lors même que la tradition les a tourmentés, n'ont pas non plus osé s'affranchir de la règle absolue et ont subi l'influence de leurs contemporains. De sorte que les peintres philosophes, historiens et archéologues d'aujourd'hui, quelles que soient

leurs aspirations vers les sphères idéales, sont esclaves de cette réalité, qu'ils dédaignent dans sa forme moderne ; seulement, en essayant de rendre au passé son mouvement et sa physionomie véritables, ils ne font plus que de pâles et incomplètes reproductions, sans style, et surtout sans cette particularité si expressive qui fait dire : « Ceci est l'œuvre de tel homme et non de tel autre. »

Les gothiques ont eu cette sincérité étonnante de ne vouloir exprimer que ce qu'ils pouvaient étudier eux-mêmes. Le principe vient donc d'eux ; ce sont véritablement nos pères et nos initiateurs ; c'est eux que nous devons imiter, — non dans leurs travaux, mais dans le principe qu'ils ont mis en pratique. Cette sincérité a été portée si loin, même en représentant des scènes de la vie du Christ, ou des apôtres, ou des premiers martyrs, qu'ils ont peint leurs contemporains. La renaissance, si savante, a encore eu de ces naïvetés extraordinaires, et aussi l'école hollandaise du XVIIe siècle. Certes, nous ne peindrons pas le Christ dans le costume de nos travailleurs; et cependant ce serait plus rationnel que de refaire toujours celui qu'ont rêvé Giotto, Vinci ou Rubens.

S'il faut donc un symbole à l'art moderne, s'il est nécessaire aux artistes de se grouper autour d'un drapeau, c'est *le vrai*, mais le vrai absolu, c'est à dire ce qui peut se voir, s'étudier, s'observer tous les jours, qui doit être la loi commune. Le vrai, le réel, c'est nous et c'est le milieu dans lequel nous vivons. L'art moderne

est tout entier en nous et autour de nous; le chercher ailleurs est non seulement une erreur, mais une faute. Laissons en paix reposer les morts, et passionnons-nous pour les vivants.

VI

CONCLUSION

L'étude exclusive de ce qu'on peut connaître « de visu » paraît devoir, à la première réflexion, restreindre le cercle dans lequel se meuvent les diverses manifestations de l'art. Ne peindre que ce qui est réel, abandonner l'allégorie et toutes les conceptions énigmatiques, ne plus tant écouter l'imagination, — celle qui aime à planer dans les espaces vagues où les formes deviennent insaisissables — n'est-ce point à plaisir borner l'exploration du génie?

Depuis que l'homme réfléchit et combine, depuis qu'il essaye de percer le mystère de l'éternité, depuis qu'il a créé Dieu pour ne pas se désespérer dans son isolement, il vit en esprit avec des êtres chimériques, il ne sait plus se contenter de ce qu'il peut voir, palper et comprendre; il s'est habitué à sacrifier ce qui est à ce qui pourrait être, le positif au probable et à l'incertain. Il s'est imprégné de ses rêveries au point de ne plus distinguer clairement le mensonge de la vérité, l'absurdité de la raison. Lui ôter des croyances antédiluviennes, le forcer à avoir en lui une confiance sereine qui double sa force, chasser de son esprit enfantin les fantômes du vieux monde, est-ce donc un crime?

Pour répondre à ces terribles craintes d'une manière satisfaisante, il faudrait faire l'histoire du progrès humain depuis un demi-siècle, et démontrer qu'en effet la société est poussée vers la réalité en tout ce qui fait sa vie, et partout. Les mensonges scientifiques, comme les préjugés politiques et moraux, sont remplacés peu à peu, presque sans secousses, pour ainsi dire sans qu'il y paraisse, par la vérité mathématique et le renversement de tous les fétichismes. Ce n'est point le discours, le sermon, qui aujourd'hui transforme l'état social; c'est le fait brutal, d'où naît une nécessité absolue de métamorphose.

Pourquoi donc ce qui est bon dans la pratique de l'existence, chez les nations et chez les individus, serait-il mauvais, serait-il une décadence, un dépérissement dans les arts? Pourquoi, en morale, fustigerait-on l'erreur ayant la tradition pour base, — et dans les arts trouverait-on cette erreur indispensable? Pourquoi ferait-on à l'allégorie, à la Fable et à toutes les fantasmagories confuses qui ont été les germes de l'art profane et de l'art religieux, un trône éternel, comme aux rois couronnés de par « le droit divin »? Y a-t-il donc en morale un système supérieur à celui de la raison pure et de la solidarité? en politique un meilleur principe que celui de la solidarité et de la raison pure?

On reproche à l'art hollandais du XVIIe siècle d'exprimer la nature d'une manière trop concise. On le comprend trop vite; on ne le trouve ni poétique ni majestueux, parce qu'il n'est

point vague et qu'il ne cherche point à donner aux scènes qu'il reproduit ce quelque chose d'antinaturel qui caractérise certaines œuvres mystiques. Cet art n'est-il point vil? Il ne s'occupe ni de l'allégorie diffuse qui punit le vice et qui récompense la vertu, ni des martyrs torturés pour une idée jadis féconde en résultats, aujourd'hui épuisée, ni des saints en extase devant des visions. L'homme et la nature, tels qu'ils sont bien clairement, dans leurs beautés et dans leurs laideurs, peuvent-ils atteindre jamais à cette noblesse et à cette majesté des dieux et des extatiques? La réalité enfin touchera-t-elle, intéressera-t-elle, charmera-t-elle jamais au même degré que l'imaginé et le convenu?

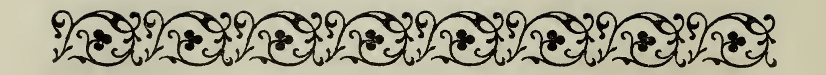
L'école hollandaise a répondu à ces inquiétudes d'une manière très éloquente. Elle a prouvé, pendant trois quarts de siècle, que l'art ne doit pas vaguer éternellement dans les routes tracées depuis deux mille ans. Pourquoi la réunion d'hommes assemblés dans un intérêt social n'exciterait-elle pas autant notre admiration que la représentation de scènes surnaturelles qui ont pour acteurs des personnages mythiques, inventés par nous, « faits à notre image »?

Dans toutes les sphères où l'idée féconde le travail, l'homme peut devenir un héros. Seulement, la physionomie extérieure change avec les costumes et les mœurs. Les vices et les vertus ont donc les mêmes raisons d'être, mais ils se présentent sous des aspects nouveaux à mesure que le temps avance et que les civilisations se transforment. C'est la même cause qui

rend ignobles le Bacchus grec et l'ivrogne moderne. Il n'y a point de différence sensible entre le caractère de Vénus et celui d'une courtisane quelconque. L'Olympe est à la fois un cabaret et un lupanar. Mars est la parfaite image des conquérants odieux qui font de l'art pour l'art. Mais une société nouvelle ne peut se contenter d'exprimer toujours les mêmes idées, les mêmes faits, de traduire les hommes et les choses dans la même forme ressassée, arrivée à l'état de poncif.

L'union entre les mœurs, l'état social et les arts est un des spectacles les plus remarquables que la Hollande ait donnés au monde au XVIIe siècle, et qui eût dû servir d'exemple à toutes les nations capables de se gouverner elles-mêmes.

L'école hollandaise s'est débarrassée bravement de toutes les entraves. Elle a laissé la Fable aux esprits engourdis dans la tradition, et qui, comme les enfants et les vieillards, aiment à être bercés dans des rêveries quelconques, inventées pour éblouir les uns et pour donner aux autres la peur de la réalité. Epris de la nature, les peintres hollandais n'ont guère songé à composer des sentiments idéals qui pouvaient fausser le jugement de leurs concitoyens. Ramenés à la raison pure par l'éclatant triomphe de leurs idées, alors les plus rationnelles et les plus saines qui existassent dans les sphères gouvernementales, il n'était plus possible qu'ils voulussent suivre, en quoi que ce fût, la routine de ceux qu'ils avaient combattus et vaincus.



L'ORDRE ET LA CORRECTION

EN PEINTURE

I

Dans l'univers règne un ordre sublime. Ce qui nous paraît désordre : sécheresse, pluie torrentielle, orage, tempête, épidémie, ne sont que des accidents qui n'ont aucune influence sur la marche générale, sur le mouvement vital de l'ensemble des choses.

Dans le système social, ordre et régularité sont des qualités indispensables; le désordre, l'anarchie sont des accidents redoutables qui peuvent tout aussi bien amener le règne de la réaction que le règne du progrès. Il ne faut pas toujours considérer les révolutions comme des accidents, mais bien plutôt comme des mouvements que fait le corps social pour arriver à rompre l'équilibre[1] des diverses forces qui le

[1] L'équilibre, c'est l'absence de mouvement, le statu quo; or, comme progrès signifie marcher, aussitôt qu'il y a équilibre dans les forces sociales, il se fait un temps d'arrêt funeste au développement des idées : de là, la nécessité des révolutions, qui rompent l'équilibre.

composent; de sorte que les révolutions, en thèse générale, sont les moyens employés par la société pour trouver un ordre plus parfait, une régularité plus rationnelle, et peu à peu la justice, qui est l'ordre idéal.

La vie de l'homme est tout irrégulière; il n'y a que les deux points extrêmes de son existence qui appartiennent réellement à l'ordre général de l'univers, sa naissance et sa mort. Il vient, il s'en va, peu importe à quelle heure et comment; mais du jour où la nature l'a fait être jusqu'au jour où elle le reprend, il est sujet aux accidents de toute sorte et il existe dans un véritable désordre permanent. Libre, il se meut çà et là, en proie aux maladies, sujet à des maux imprévus, un accident toujours suspendu sur sa tête, arbre, tuile, fluide électrique, rayons concentrés du soleil, le froid, l'humidité, tous ennemis mortels de hasard.

On peut donc dire qu'il n'y a d'ordre et de régularité que dans l'ensemble des choses, ordre dans le mouvement général de l'univers, recherche de l'ordre dans le mouvement général de la société; accidents dans les détails de l'existence de ce même univers, accidents dans l'existence de l'homme et de tout ce qui vit.

Descendons encore d'un degré cette échelle de la vie et pénétrons dans le cerveau de l'homme.

Là, nous trouvons les mouvements de l'intelligence et de la volonté : réflexion, combinaison, calcul; puis, toute la série des sensations. On peut faire du cerveau deux divisions bien caractéristiques : ici, les sciences, et là les sen-

sations, c'est à dire tout ce qui s'acquiert par le travail et tout ce qu'on possède par impression naturelle.

Les sciences ont des bases réelles, la raison, la combinaison et le chiffre : c'est l'ordre; les sensations sont subordonnées aux accidents, aux mouvements extérieurs de la nature, à tout ce qui est en dehors de l'individu : c'est le désordre. Par l'étude de la réalité, et le calcul, et la combinaison, et les conclusions logiques, la science, progressant régulièrement, étend tous les jours le champ de ses explorations. Les sensations restent subordonnées au hasard, dans un désordre sans fin; et il n'y a que la raison et le chiffre qui puissent leur donner une sorte de régularité factice que le moindre accident vient détruire.

Il y a donc dans l'univers et dans l'homme une dualité de vie qui se manifeste à tous les instants, et nous ne pouvons pas faire qu'elle ne soit pas. C'est le fond de tout ce qui est et comme l'âme des êtres et des choses.

Le travail social consiste à vouloir établir une pondération dans l'ensemble des idées, et à mettre d'accord la sensation et la raison; on cherche l'idéal pour s'en approcher le plus près possible, non pour l'atteindre, car il recule à mesure que nous avançons vers lui. Du jour où nous l'atteindrions, l'humanité s'arrêterait, son rôle serait fini. Mais peu à peu, à mesure aussi que la science prend de la stabilité, c'est à dire à mesure que la raison et le chiffre deviennent les conducteurs et les gouverneurs de la société,

l'ordre et la régularité pénètrent jusque dans le cerveau de l'homme et y établissent un contrôle idéal que nous avons nommé justice et qui sert de frein à nos mouvements passionnels.

L'art est un produit de nos sensations; il a donc germé dans le côté du cervau où le désordre est en permanence. La science peut transformer, développer l'art de mille manières différentes, c'est à dire qu'il est sous l'influence des mouvements sociaux; mais elle ne fera pas qu'il ne soit point l'effet de nos sensations. L'art n'est point un calcul, c'est une passion. Il n'a et ne peut avoir d'autre guide que la conscience intime gouvernant l'impression individuelle. Si on veut le réglementer, le régulariser par la science, si on veut y mettre de l'ordre comme dans la législation sociale, il perd son caractère véritable. Il n'y a que les mouvements de la société et la physionomie de tout ce qui vit qui aient de l'influence sur les manifestations de l'art. C'est un réflecteur, un absorbant. S'il joue un rôle social, c'est à son insu; et du jour où on lui fera une législation, où on l'enserrera dans des frontières infranchissables, il s'amoindrira, il perdra sa saveur, sa force et sa grâce. Il est de sa nature libre et sauvage; pour l'art, indépendance et vie sont synonymes. Donc, une science despotique le tuerait; et, dans ses manifestations multiples, l'ordre, la régularité, la correction sont ses plus grands ennemis.

Prouvons maintenant que cette théorie s'accommode de l'observation raisonnée et ne repose pas sur un paradoxe plus ou moins ingénieux.

II

En peinture, l'ordre et la régularité, dans l'ensemble d'une composition, font une œuvre théâtrale, sans vie, incapable d'impressionner. La représentation des scènes d'apparat, où la symétrie est de rigueur, révolte le sens artistique ; le peintre, lorsqu'il est obligé de faire revivre ces comédies solennelles, où des groupes d'hommes posent pour le public, ne se sauve de la monotonie qu'à force d'artifices de lumière et d'ombre ; et il va jusqu'au mensonge plutôt que de ne pas arriver à l'harmonie et à la beauté par le désordre.

La première condition du beau en peinture est donc le désordre, qu'on a nommé le pittoresque, sans doute pour ne point effaroucher les profanes, les non initiés.

Quel que soit le genre qui lui est sympathique, c'est à dire qui répond à ses impressions individuelles, le peintre sera toujours conduit par la passion à rechercher en lui et autour de lui les sensations, les scènes et les spectacles qui présentent le plus de mouvement et de vie, soit par le sujet même de la scène entrevue ou imaginée, soit par les effets de la lumière sur les divers plans de la composition.

Ceci, pour l'ensemble d'un tableau, est, je pense, une vérité quasi absolue. L'artiste a horreur de la régularité et est enthousiaste de l'imprévu. Le désordre est l'âme de son art, parce qu'il contient tous les éléments qui lui donnent la vie.

Ces affirmations et ces déductions ne confirment-elles pas les réflexions de certains artistes eux-mêmes, qui ont tant de fois essayé de constater que la peinture n'est pas un des moyens indispensables employés par la société au développement du progrès? Il faut prendre garde qu'il ne s'agit ici que de l'art pur, en dehors de l'idée morale ou philosophique qui a pu présider à la composition d'une œuvre quelconque. J'écarte l'idée pour ne m'occuper que de l'exécution ou, si l'on veut, de la partie esthétique de l'œuvre. L'idée, du reste, n'est que le germe, le canevas, le plan : l'exécution, en peinture, est tout. La plus belle idée, mal exprimée, ne touche point ; tandis qu'un tableau peut être un chef-d'œuvre sans renfermer aucune idée morale ou philosophique. Voyez les portraits de Vinci, de Rembrandt, de Vélasquez, de Van Dyck, de Raphaël, les paysages, les marines où nulle scène historique, allégorique, significative n'est représentée, et qui ne sont que des impressions faites sur le cerveau de l'artiste.

Donc, avec ou sans idée fondamentale, aussitôt que le peintre songe à composer son œuvre, il cherche les éléments du désordre, du pittoresque. La régularité et l'ordre lui répugnent, le glacent et le rendent impuissant.

La composition, c'est à dire l'ensemble de l'œuvre, bien établie, commence le travail rude et charmant qui doit donner l'existence au rêve. Ici, deux nouveaux éléments sont mis en œuvre : le dessin, par lequel on arrive au

caractère, au style; la perspective et le clair-obscur, qui contiennent à la fois la couleur, la force relative des tons et la distance, et qui font se mouvoir et vivre les divers éléments dont se compose l'invention du peintre.

Antoine Wiertz a bien souvent essayé de donner une définition du beau et d'en formuler les règles. C'était son dada, et il est mort avant d'avoir pu le monter. Selon Wiertz, qui en cela est d'accord avec les classiques, il y a un beau absolu, et il est possible d'en donner une sorte de recette[1]; de telle façon que les peintres à venir ne se fussent plus égarés à la recherche de ce beau aussi insaisissable qu'exclusif, ou eussent produit sans grande difficulté des chefs-d'œuvre capables de rivaliser avec ceux de Rubens, de Vinci, de Michel-Ange, de Raphaël.

Pour en arriver à formuler les règles du beau, Wiertz étudiait donc et compulsait les plus belles figures humaines, œuvres des grands sculpteurs et des grands peintres de la Grèce antique et de la renaissance. Et de cette étude comparée il voulait parvenir à composer des

[1] « ... J'ai résolu, écrit Wiertz en 1851, d'apporter, pour ma part, une page à l'œuvre qu'accompliront un jour des hommes de talent et qui aura pour titre : *Grammaire des peintres*.

« J'ai fait un recueil d'observations sur les causes qui constituent le beau chez les grands maîtres. Ce que Raphaël, Michel-Ange, Rubens, etc., *ont senti*, SERA ÉRIGÉ EN PRINCIPES.

« ... La définition du mot *beau* ne sera pas démontrée à la façon de ceux qui se sont occupés jusqu'à ce jour de cette question. »

proportions idéales applicables aux différents caractères typiques qui sont les enveloppes des vices, des vertus et des passions de l'humanité.

Il avait aussi sa recette pour faire des coloristes, et le clair-obscur n'eût plus été pour le peintre qu'un procédé d'une application facile. De sorte qu'il n'y eût plus eu qu'une catégorie de peintres et une seule grande école artistique en Europe. Wiertz niait l'individualité, qui est la marque caractéristique du génie.

Il est certain qu'on pourrait parvenir à un résultat quelconque avec ce règlement de l'idéal; mais je pense n'être pas trop audacieux en disant qu'on parviendrait justement à tuer l'art au lieu de l'aider à acquérir son épanouissement suprême.

Les proportions dans la figure humaine, proportions idéalisées et formant des types, et la correction dans le dessin qui la représente, sont en sens inverse du mouvement et de la vie. L'art typique des Grecs, qui s'est le plus rapproché de ce que nous nommons l'idéal, n'a point usé de tant de rigueurs dans les proportions de ses statues. Ces proportions étaient subordonnées à des questions de dimension et de placement; puis, planant par dessus certaines règles, il y avait toujours l'individualité de l'artiste. Les Grecs ont usé d'autant d'artifices que les modernes pour donner à leurs œuvres le caractère auquel le public devait les reconnaître. Il n'y a pas deux Vénus, — quel monde entre la Vénus de Milo et la Vénus de

Médicis ! — deux Achille, deux Hercule dont les proportions soient les mêmes dans toute la magnifique statuaire athénienne. Bien que tous les statuaires fussent à la recherche d'un idéal déterminé, et cela parce que leurs œuvres devaient le plus souvent représenter des êtres abstraits, les instincts, les sensations, le génie individuel n'en ont pas moins laissé des traces dans leurs travaux. L'homme est une force, une volonté, *quelqu'un,* qui n'abdique pas aussi facilement qu'on le croit et qui connaît sa valeur comme unité. S'annihiler, ce n'est ni social ni humain.

Quant à la correction dans le dessin, elle est matériellement impossible ; et on ne peut véritablement pardonner à un critique qui félicite un peintre sur la correction de son dessin.

On n'a inventé, on ne se sert du contour que pour avoir approximativement les formes d'une figure, d'un objet. Le contour est une sorte d'armature grossière, qui doit déterminer la place où seront enfermées les apparences du mouvement et de la vie ; à mesure que l'homme, l'animal, l'arbre, l'objet apparaissent dans leur réalité relative, le contour s'efface. Et il s'efface parce que, en effet, *il n'existe pas* dans la nature.

Pour qu'il y ait contour, il faut qu'il y ait arête vive ; alors se dessine une ligne, sombre ou lumineuse vis à vis de la lumière, qu'on peut suivre du regard et ainsi exprimer d'un trait de crayon ou de pinceau.

Mais ni l'homme, ni l'animal, ni l'arbre, ni

aucune figure naturelle [1], n'ont d'arête vive capable de fixer un rayon de lumière ou d'arrêter nette une partie d'ombre. Ces arêtes vives n'existent que dans les œuvres de l'homme, meubles ou édifices construits pour son service personnel. Et encore, dans tous les produits de l'art architectural, ces lignes qu'on nomme contours disparaissent le plus souvent dans l'ensemble de l'objet et ne font que rarement assez d'impression sur l'œil pour que le cerveau de l'artiste en reçoive une sensation durable.

Ce qui donne justement à une figure les apparences de la vie, c'est que le contour ne se dessine nulle part et est pour ainsi dire insaisissable. Il ondoie, il s'efface, il paraît sec ou moelleux, rigide ou fondu ; il participe des objets qui l'avoisinent ou de l'air qui l'entoure. Le contour régulier, correct, enferme les formes durement et empêche l'imagination de croire possible leur déplacement.

La rectitude dans le dessin est la formule de l'immobilité.

III

Correction dans le dessin est donc un nonsens, à cause de la nature immatérielle du contour.

[1] Quelques plantes, comme les cactus, ont des feuilles découpées très nettement et de dimensions assez considérables pour qu'on soit obligé de tenir compte de leur forme arrêtée ; mais ce sont là des exceptions si extraordinairement rares que je ne les constate que pour la satisfaction des esprits minutieux à qui il faut expliquer *tout*.

La conformation même de nos yeux, qui, par l'éloignement où ils sont l'un de l'autre, voient chacun un point différent de l'enveloppe extérieure des objets, ne permet pas aux contours de se dessiner nettement en une ligne rigide. De l'objet qu'on observe, l'œil gauche perçoit une partie plus considérable à gauche que l'œil droit, et vice versa.

Je donnerai maintenant, à l'appui de cette théorie et de ce fait réel, l'œuvre des plus grands maîtres comme exemple.

Lorsqu'on veut citer des peintres de tout premier ordre, cinq ou six noms apparaissent d'abord dans la mémoire : Vinci, Michel-Ange, Raphaël, Rubens et Rembrandt. Je ne suppose pas qu'on puisse récuser, non l'opinion, mais les travaux de pareils juges, grands depuis des siècles, et que l'art moderne n'est point parvenu à détrôner; ils sont les gloires les plus pures de l'Italie, de la Hollande et des Flandres ; et qui sait si l'avenir donnera jamais à leurs successeurs des égaux en grâce, en virilité, en vaillance !

Le génie de Vinci est austère et profond. Michel-Ange est si rude et si sauvage que tout son œuvre est voilé d'une sorte de mélancolie sinistre, et il a par certains aspects des affinités avec Dante, le poète de l'enfer. Raphaël est surtout pur, gracieux, élégant; même le côté viril de son génie a quelque chose de touchant et d'épanoui qui fait songer à la beauté de la femme : de là vient sans doute l'épithète de divin, dont on fait précéder son nom. Tous les tableaux, les portraits et les eaux-fortes de Rem-

brandt accusent une passion concentrée, une volonté irrésistible, une santé robuste et réjouissante. Chez Rubens, ce qui stupéfie, c'est la fougue, l'éclat, une sorte d'allégresse, d'expansion puissante et de sensualité qui n'ont leurs pareilles en aucun art du monde. Tous ces génies sont dissemblables, et cependant d'une valeur intrinsèque à peu près égale. Leurs moyens, pas plus que leur idéal, ne se touchent par aucun côté ; et c'est en suivant les chemins les plus divers qu'ils sont parvenus à des sommets qui depuis eux sont demeurés inaccessibles.

Si l'ordre et la correction étaient des qualités fondamentales en peinture, comme est leur antipode, le pittoresque, tous ces illustres que je viens de nommer et dont j'ai essayé de caractériser le génie, eussent fait les plus grands efforts pour les atteindre. Or, le plus correct d'entre eux, qui est certainement Raphaël, a cherché le désordre avec autant de passion que ses rivaux, surtout à l'époque où son génie en s'épanouissant s'est le plus rapproché de la grandeur de Vinci et de la sauvagerie de Michel-Ange. Il commence timidement, en suivant la méthode sèche de son maître le Pérugin. Un des plus beaux tableaux de sa première période, le *Mariage de la Vierge*, exprime des formes minces qui donnent à ses personnages un aspect maladif, une beauté touchante, mais sans nerf et sans chaleur, et surtout un manque absolu de ce mouvement merveilleux qui saisit l'âme et l'exalte devant les œuvres de Rembrandt. Par la rectitude minutieuse, il arrive à un style

très élégant et très pur, mais dont la vie est absente. Tous les personnages du *Mariage de la Vierge* font bas-relief sur un fond sans profondeur. L'harmonie pittoresque n'existe point dans l'ensemble de la composition; on la sent et on la voit méthodique et froide, parce que Raphaël a avant tout cherché à composer des unités tout individuelles qui n'ont point de cohésion entre elles. Raphaël alors continuait l'école dite gothique, dont le grand charme est surtout la naïveté, et que le mysticisme renfermait dans une rigidité extrême; on peut dire que toute l'école gothique ne donnait la vie à ses personnages et le pittoresque à ses compositions que malgré elle : son idéal étroit n'embrassait pas l'humanité tout entière; il se contentait de l'empyrée chrétien, où montaient ses ardentes aspirations sur les ailes immatérielles de la foi aveugle.

Venu à une époque de renaissance dans les mœurs et dans l'idée sociale, Raphaël, par ses études, par le milieu où il vécut, par sa nature essentiellement sensuelle, ne pouvait pas être longtemps docile aux enseignements du Pérugin. Il eût dû mentir à lui-même pour conserver à ses œuvres ce cachet de rigidité et cette niaiserie touchante qui caractérisent celles de ses prédécesseurs. Aussitôt qu'il a conquis son libre arbitre, c'est le pittoresque, un style plus grandiose, des formes plus expansives qui tourmentent son cerveau : il était beaucoup trop vivant lui-même pour aimer à construire ces personnages inertes imaginés par un fanatisme

à courte vue. Il voulut tout de suite élargir son horizon et donner au vol de ses pensées des limites plus profondes.

Les fresques du Vatican, dont chacun a pu voir, il y a quelques années, d'admirables reproductions par la photographie, révèlent un peintre d'une nature bien autrement virile que l'auteur du *Mariage de la Vierge* et de tous les petits tableaux de la période gothique. Son dessin y a une ampleur extraordinaire, parfois exagérée, comme celui de Michel-Ange, mais avec moins de rudesse. Jamais Raphaël, quel que fût le sujet qu'il traîtât, ne perdait la qualité fondamentale de son génie, qui est l'amour des formes belles, suaves, séduisantes par la grâce. Mais, en ces fresques du Vatican, il sort du contour rigide et demande au contour, au style pittoresque, c'est à dire incorrect, une expansion en rapport avec le nouvel idéal qui le sollicite. Et à mesure qu'il sacrifie la rigidité mystique à la vie, comme il est plus sincère et plus libre, il accuse davantage son individualité.

Analysez ses vierges mêmes, ses amours, ses Jésus enfants, et vous verrez qu'il a partout sacrifié la régularité du trait extérieur et la proportion dans les détails à une élégance qui lui est propre, à une beauté qui lui appartient, et qui sont les manifestations de ses sensations devant la nature, et les résultats du travail que ces sensations ont fait faire à son cerveau.

Vinci est tout entier absorbé par la recherche du caractère. On sait avec quelle ténacité il

poursuivait l'étude de la réalité, en ses multiples expressions, pour en arriver à représenter en peinture la physionomie d'un apôtre, ou du Christ, ou de la Vierge.

Cependant, l'austérité même de ce génie grandiose a eu pour résultat d'accuser de telle façon le dessin de ses personnages, que leurs formes n'ont point la vibration qu'il eût pu leur donner. Il tenait du reste encore aux maîtres du moyen âge par d'étroits liens; il ne s'était pas dégagé de leur influence de manière à exprimer son idéal avec l'indépendance de Rubens ou de Rembrandt. Dans la *Cène*, la composition est symétrique, et l'unité rompue par ces groupes triangulaires de trois apôtres, reproduits régulièrement à droite et à gauche du Christ; de sorte que le désordre provoqué par les paroles du Christ est arrangé comme ces scènes de tragédie classique, dont chaque personnage a sa place fixée d'avance. Le dessin proprement dit des figures est dur, et l'on n'admet pas facilement qu'elles puissent se mouvoir. Ce sont des caractères magnifiques, immobilisés par la manière du maître, qui montait son austérité naturelle jusqu'à la raideur.

Dans la *Joconde*, au contraire, l'expansion, la grâce, la beauté, la vie sont arrivées à une expression sublime. Le dessin n'existe plus; le contour n'est nulle part : on peut dire qu'il y a absence de lignes, et le style est autant au dessus de la correction que la grandeur est au dessus de la proportion mathématique et de la dimension.

La nature même du génie de Michel-Ange exclut l'ordre, la régularité, la correction, dont sa sauvagerie et son énergie ne pouvaient s'accommoder. Peu lui importait le plus ou le moins de proportion géométrique des formes et la correction de leur enveloppe extérieure : il ne voulait qu'arriver à formuler son idéal, coûte que coûte. Dans son œuvre principale en peinture, le *Jugement dernier*, les groupes s'entrelacent comme des familles de reptiles, et l'ensemble de la composition envahissant l'âme du spectateur, y fait naître une sorte de terreur irrésistible : c'est l'impression qu'il voulait produire. Lorsqu'on possède, après les premiers regards, le sang-froid nécessaire à l'analyse, on s'aperçoit que le dessin proprement dit de chaque figure de cette grande scène est sèchement accusé, et que les proportions en ont été exagérées de telle sorte qu'elles sont pour ainsi dire des protestations contre l'ordre et l'exactitude. Michel-Ange visait à la grandeur. Pour y atteindre, il donnait aux contours de ses figures une ampleur extraordinaire ; il gonflait les muscles, en les modelant comme si ses personnages avaient été écorchés ; on voit bien qu'il ne cherchait ni le mouvement ni la vie, et que son esprit suivait une direction opposée à la réalité pure.

Si son génie n'a pas l'épanouissement et l'expansion, il a la force et la profondeur, comme Vinci qui, tout en étant plus maître de lui-même et serrant davantage ses formes, n'est pas moins viril et grandiose. Ces deux peintres ont usé de l'artifice pour exprimer les images qui han-

taient leur cerveau; et ils n'ont peut-être manqué que de passion pour le désordre, qui eût fait d'eux des colosses sans rivaux dans le monde de l'art.

Par des procédés tout différents l'un de l'autre, Rubens et Rembrandt arrivent à la splendeur de la vie et l'on oserait presque dire à la réalité du mouvement.

Il n'y a sans doute pas de peintre plus incorrect que Rubens; et il n'y a certes pas de peintre qui ait mieux exprimé que lui les figures mouvantes. Personne mieux que lui n'est arrivé à l'harmonie par le désordre. Etudiez de près ses personnages; leur dessin est de la nature la plus insaisissable, et c'est à ce point qu'il a fallu à Rubens des graveurs spéciaux pour vulgariser son œuvre par le burin. Comme dans la réalité, ses contours échappent à l'investigation; ils paraissent glisser et se dérober sous le regard qui les veut immobiliser. Sans que la masse des spectateurs puisse se rendre compte de l'effet produit, c'est cette vibration du dessin proprement dit, se continuant dans le modèle intérieur, qui les arrête stupéfaits et les prépare à l'admiration.

Rembrandt, quoique avec une volonté plus calme et avec une sorte de prudence jusque dans la fougue, parvient au même résultat que Rubens, dans ses grandes compositions et ses portraits, surtout dans la *Garde de nuit* du musée d'Amsterdam.

Tous deux sont, volontairement ou involontairement, incorrects; tous deux arrivent à l'har-

monie et à la beauté avec les éléments du désordre. Telle de ces figures groupées dans la *Garde de nuit* et le *Martyre de saint Liévin* est à peine indiquée; telle autre, au contraire, est accusée avec une énergie rare. Chez Rubens comme chez Rembrandt, ces combinaisons apparentes sont facultés instinctives, et il serait tout aussi impossible de donner les règles de leur pittoresque que de décrire géométriquement l'idéal des statuaires grecs.

IV

Des conclusions sont faciles à tirer de ces rapprochements.

Quel qu'ait été l'idéal des grands maîtres de toutes les nations, tous sont parvenus à l'exprimer en suivant un instinct opposé aux lois de proportion, de régularité et de correction dans les figures ou les objets à représenter.

Chacun d'eux a compris l'art à sa manière, avec une sincérité que nous pouvons admirer aujourd'hui. Ils n'ont été influencés que par les formes et les idées qui étaient d'accord avec leurs sensations. Raphaël et Rubens étaient des païens sensuels, l'un amoureux de la beauté pure, comme Phidias et Praxitèle, l'autre excité par le jeu de la lumière sur les corps; il y a plus de délicatesse et de raffinement chez Raphaël, plus d'expansion, d'éclat et de vie chez Rubens.

Ainsi des autres; ils ont un moteur caché qui les pousse et les soutient; la proportion mathématique et la correction n'existent point

pour eux : ils sont bien au dessus des petites et étroites préoccupations des peintres médiocres. Pour eux, qu'importait le défaut, la tache, la faute grammaticale sur laquelle les pédants mettent le doigt au premier regard? La faute commise n'est-elle pas rachetée mille fois par des qualités de premier ordre, et surtout par le style et le caractère?

V

En peinture, la perspective linéaire est l'élément scientifique sur lequel l'artiste s'appuie pour arriver à la réalité de la profondeur, de l'espace. La perspective linéaire est une base positive qui a ses règles absolues. C'est encore là le côté d'un sentiment pictural très important qui est composé de deux éléments distincts : la perspective aérienne et le clair-obscur.

Par la perspective linéaire pure, on parvient à exprimer une profondeur mathématique. Elle ne suffit point pour exprimer un espace pour ainsi dire immatériel auquel des objets divers, arbres, maisons, figures, ne servent pas de moyens de comparaison pour les yeux des spectateurs. Ainsi, une plaine sans accident de terrain, partant uniformément du bord du cadre jusqu'à l'horizon, dominée par un ciel sans nuage : s'il fallait indiquer la profondeur de cet horizon, au moyen de lignes perspectives, on n'y parviendrait pas. Ce qu'on nomme perspective aérienne, qui est l'expression de la profondeur sur une surface, plane ou non, par la valeur des tons, est bien plus essentielle au

peintre que la perspective linéaire. Au moyen de la perspective aérienne, il peut rendre des effets naturels, non seulement sans le secours des lignes scientifiques, mais même malgré elles. Ainsi, un tableau peut pécher par la base linéaire, être tout à fait incorrect comme perspective géométrique et *paraître* représenter un coin de la nature avec une réalité extraordinaire, sans choquer le bon sens et sans mentir aux yeux.

Et qu'est-ce qu'un tableau, sinon une *apparence*, où tout est artifice et mensonge?

A la perspective aérienne est étroitement lié le clair-obscur, autre élément de désordre, de pittoresque.

Le clair-obscur est une conquête moderne. Les peintres du moyen âge l'ont pratiqué timidement, on pourrait dire inconsciemment. Leur perspective linéaire aussi était baroque et enfantine. A mesure que l'art se dégage du mysticisme, qui n'avait pas besoin de réalité pour vivre, le clair-obscur pénètre les compositions des peintres et les anime; le personnage peu à peu se détache du fond jusqu'alors trop positif et se meut avec une sorte de malaise dans une atmosphère encore froide et lourde. L'ombre et la lumière envahissent les plans divers des scènes mensongères imposées par la théologie. Pendant que l'erreur en philosophie est combattue par la réalité du fait, l'observation et le raisonnement, le clair-obscur et la perspective chassent devant eux, en peinture, toutes les traditions mauvaises qui enserraient

l'art dans des limites absurdes et absolues. Corrége, Titien et les Vénitiens en Italie, en Espagne, Vélasquez, Zurbaran et leurs émules, Rembrandt et son entourage, Rubens et son école dans le Nord, arrivent à l'apogée de la réalité artificielle en peinture avec les éléments tout modernes, la perspective aérienne et le clair-obscur, qui sont les compléments du dessin pittoresque et de la composition mouvementée.

Le clair-obscur s'appuie moins encore sur des lois tyranniques que la perspective aérienne. Il est libre, sauvage et capricieux. On en fait ce qu'on veut. Il se rit des règles et s'impose. Il échappe à l'analyse et existe dans le désordre le plus complet. Chacun l'entend à sa manière : c'est une qualité, une faculté qu'on a, un moyen dont on ne doit compte à personne. On ne sait ce que c'est : mais il se pourrait bien qu'en peinture ce fût la vie même ou, du moins, son expression la plus chaude et la plus vibrante.

Et cependant, le clair-obscur, tout comme la perspective à laquelle il est étroitement lié, pourrait être enfermé dans des règles fixes. La lumière, les demi-tons, les reflets et les ombres sont des effets de lois naturelles faciles à déterminer. Mais, si de pareilles lois devaient être rigoureusement observées, l'art de la peinture perdrait son grand charme, l'imprévu, produit de la liberté d'impression et d'expression du peintre. Un grand artiste anglais, curieux et chercheur, a analysé les principales œuvres des

premiers « coloristes » du Nord et du Midi. Ce travail est des plus intéressants, justement parce qu'il démontre l'indépendance absolue des peintres dans les diverses combinaisons employées pour rendre les effets de la lumière et de l'ombre sur les figures et les objets qui composent un tableau. Cette analyse toute mathématique prouve que, dans le plus grand nombre des tableaux de Rembrandt, la lumière est à l'ombre et à la demi-teinte comme un est à huit. Dans l'œuvre de Véronèse, au contraire, la lumière est à l'ombre comme six est à un [1]. Titien se rapproche de Rembrandt, ainsi que Zurbaran ; Rubens emploie les mêmes moyens que Véronèse. Cette gamme des tons, qui produit des effets de clair-obscur absolument différents les uns des autres, va, comme la gamme musicale, du grave à l'aigu, avec des tons intermédiaires ; et c'est dans son génie personnel, sans lois et sans règles, que l'artiste trouve l'application des notes formant les octaves que la nature a mises à sa disposition. Rembrandt pas plus que Beethoven, Vélasquez pas plus que Weber ne peut subir d'influence ni de législation à ce sujet. Peintres et musiciens n'ont d'autres maîtres qu'eux-mêmes ; et c'est d'ordinaire par l'artifice, quelquefois par le mensonge brutal, qu'ils parviennent à émouvoir et à enthousiasmer les masses.

[1] Je cite de mémoire, et il se peut que ces chiffres ne soient pas rigoureusement exacts ; mais je suis certain de rester dans la caractéristique du génie de Rembrandt, de Véronèse et des autres.

VI

Le clair-obscur est une qualité picturale qui ne doit point mettre en œuvre *des couleurs* pour produire ses effets. On donne la profondeur à l'espace, on fait jouer la lumière sur les divers plans d'un tableau, on fait vivre des figures dans la pénombre, on détache les objets les uns des autres avec des éléments simples, le noir et le blanc, le crayon et le papier. Il y a autant de magie dans les eaux-fortes de Rembrandt que dans ses tableaux.

Les couleurs sont des éléments à part, qui complètent l'œuvre du peintre en lui donnant l'apparence de la nature.

Un tableau de fleurs, exécuté avec du noir et du blanc, représentera parfaitement la légèreté et la grâce, la délicatesse et la transparence des fleurs ; mais il ne donnera pas une idée satisfaisante de leur beauté et de leur suavité tant qu'elles ne seront pas coloriées.

Pas plus que pour le clair-obscur, il n'y a de lois pour l'emploi des couleurs. On est « coloriste » pâle ou vigoureux, éclatant ou sombre, selon son tempérament. Etre soi, voilà la vraie loi, la seule bonne. Le jeu de la lumière sur les objets est diversement vu et interprété par chaque peintre. L'un est porté vers les effets adoucis, l'autre, vers les aspects violents. D'ailleurs, une feuille est verte, le ciel est bleu de mille façons différentes ; cela dépend de la conformation de l'œil et de l'impression que produit

la nature, le modèle, sur le cerveau de celui qui la regarde.

Or, là où il n'y a pas de loi possible, c'est le sentiment qui est le seul moteur, et le sentiment germe et se développe dans le désordre des sensations.

On est coloriste, on ne le devient pas. C'est à dire que nulle règle, nul enseignement ne peuvent transformer le tempérament d'un peintre, de telle façon qu'il *acquière* les facultés du coloriste, s'il n'en a pas les germes en lui-même.

M. Charles Blanc, dans sa *Grammaire des arts du dessin*, qu'a publiée par fragments la *Gazette des beaux-arts*, fait une dissertation très savante sur les couleurs et sur les lois qui régissent l'harmonie des contraires. La théorie est positive et très concluante comme théorie. Il y a, en effet, des lois scientifiques aussi exactes au sujet de la lumière sur les corps, que les lois de la pesanteur ou de l'attraction. Mais, encore une fois, l'art n'est point une science, et ces lois ne peuvent exercer sur la peinture aucune influence ; elles ne feront pas plus des coloristes qu'elles ne donneront les moyens de prouver que des coloristes tels que Rembrandt ou Véronèse, Titien ou Vélasquez, ont eu tort ou de les ignorer ou de les dédaigner absolument. Ces sortes de théories dans l'art ne sont bonnes qu'à exercer les facultés analytiques des philosophes de l'idéal.

VII

Il résulte de tout ceci que la proportion, l'ordre, la régularité, l'exactitude sont en peinture des qualités négatives, produits de sciences, d'éléments en désaccord avec les facultés instinctives du peintre.

Étudiez l'anatomie, la perspective, l'architecture, l'histoire, soyez savant autant que Vinci et Rubens, et puis, avec cette fortune dans le cerveau, essayez de faire la *Joconde,* ou l'*Élévation de la Croix*. Soyez, au contraire, ignorant, mais peintre de par votre nature, vous pourrez être ou un Jean Steen, ou un Ostade, ce qui n'est point à dédaigner.

Ah! quelle belle page on écrirait sur l'école savante des Allemands modernes, qui n'a pas encore produit un seul véritable peintre!

Et qui sait si maintenant on ne va pas me reprocher de combattre pour l'ignorance! Il y a tant de façons de comprendre une idée! De ce que j'affirme que l'art est l'antipode de la science, de l'ordre et de la correction, on m'accusera peut-être de vouloir que les peintres soient des ignorants, et de faire un crime à Vinci d'avoir été un des hommes les plus savants du monde civilisé. Ah! si l'on pouvait tout dire en un aphorisme net, concis, tranchant d'un coup les questions difficiles, comme toutes celles qui sont de sentiment pur!

La rhétorique a-t-elle produit un Molière ou un Shakspeare?



QUESTIONS D'ART

Les concours ont cela d'excellent, qu'ils font, pour ainsi dire, circuler des problèmes que même les esprits spéciaux n'eussent peut-être jamais songé à poser.

L'Institut de France a mis au concours, au commencement de cette année (1870), une question d'art scindée en deux parties ; ces propositions m'ont paru utiles à développer ; les circonstances qui m'ont empêché d'envoyer ce travail au concours n'auraient aucun intérêt pour les lecteurs. Mais comme je pense, contradictoirement au proverbe, que les vérités sont toujours bonnes à dire, et que je crois mon travail tout plein de dures vérités, je ne veux pas attendre pour le publier.

Certaines questions d'art sont de pur sentiment. Celles-ci embrassent un cercle assez vaste, avec de nombreuses ramifications. Je les ai élucidées de la manière la plus brève et la plus nette possible, pour cette raison que les

études et les analyses plus ou moins philosophiques ne sont guère goûtées de la généralité des lecteurs. Il faut donc leur en servir de petites doses, l'amertume étant répulsive aux esprits nourris de sucreries amollissantes. Pour que le raisonnement ne paraisse point un discours vide et ennuyeux, il est nécessaire aussi de lui donner une forme simple et familière, comme dans une causerie. Telle est ma théorie. Mais vous savez, lecteur, que l'enfer — qui donc nous a donné cette nouvelle-là? — est pavé de bonnes intentions.

I

L'art et les artistes, depuis que l'homme réfléchit, calcule, combine, invente, ont toujours vivement préoccupé le public. Ce qui, à proprement parler et au point de vue absolument positif, n'est point utile, semble avoir une importance très grande, une valeur même supérieure à ce qui est indispensable. L'image, la statue, la musique, l'édifice attirent irrésistiblement la foule et éveillent parfois son enthousiasme jusqu'à l'exaltation. Faire revivre sur la toile les scènes historiques ou familières, reproduire les impressions que les beautés de la nature ont laissées dans le cerveau, exprimer, au moyen du marbre ou du bronze, les formes caractéristiques de la force ou de l'élégance, de la virilité ou de la grâce, — depuis les commencements des civilisations premières, ces travaux ont toujours été considérés comme au dessus de

ceux mêmes qui étaient indispensables à l'humanité.

A ne voir les choses que superficiellement, l'art cependant semblerait être une sorte de superflu, une récréation de l'esprit, un produit des sociétés arrivées à la satisfaction de leurs appétits matériels. On affirmerait volontiers, si l'on ne prenait pas la peine de questionner plus sérieusement la raison, que l'art est décoratif et ne sert qu'au plaisir des yeux ; l'image, la statue, les formes architecturales ne donnent pas une atmosphère plus saine aux habitations et ne rendent pas les édifices meilleurs pour leur destination spéciale. Un peuple peut vivre, dans l'acception ordinaire de ce mot, sans avoir idée de ce que c'est que l'art — ceci pris dans un sens tout à fait absolu — quoique pourtant les moins civilisés, tels que les sauvages de la Polynésie, soient artistes en gravant des dessins naïfs sur leurs armes. Mais il est évident aussi que nul peuple n'a pensé et observé sans qu'aussitôt l'idée de reproduire les formes naturelles ou d'inventer des images ne se soit emparée de son cerveau. On pourrait donc dire que l'art, si inutile qu'il paraisse, étant un produit de la pensée, même à l'état rudimentaire, est tout aussi respectable que les travaux indispensables de l'agriculture, de la métallurgie ou d'une branche quelconque de l'industrie humaine; c'est un « besoin » presque aussi impérieux que boire et que manger; c'est un plaisir passionné qui se renouvelle de lui-même, qui renaît de ses cendres comme tout ce qui a vie dans l'univers.

L'art, enfin, est la manifestation la plus éclatante de la supériorité du cerveau de l'homme sur celui des animaux.

Il n'est pas nécessaire de chercher à démontrer que l'art a toujours suivi les progrès de la civilisation sociale ; il s'est développé à mesure que l'idée a mûri ; il a été le complément radieux de la science et de la philosophie. Il suffit de parcourir en imagination le vaste domaine de l'histoire pour être convaincu que tous les peuples ont subi très profondément l'influence de l'art, et que c'est par l'art surtout qu'ils se sont élevés au plus haut de leur idéal.

Les Chinois, qui n'ont plus progressé depuis un grand nombre de siècles, en sciences, en littérature, en philosophie, sont également restés stationnaires dans les diverses branches de l'art. Du moment qu'un développement se fait dans la sphère purement sociale, les artistes reçoivent le contre-coup des faits et des idées, et une nouvelle expansion se produit en œuvres d'art, qui complète le mouvement exécuté par la société. Du jour où un peuple décline, son art s'appauvrit ; il n'y a plus en Chine que des continuateurs, des copistes ; aux Indes et en Égypte, la décadence de l'art a également suivi la décadence politique, industrielle et commerciale. La léthargie de ces peuples ressemble à la mort, et on ne prévoit point quels faits ou quels hommes les pourraient réveiller. La Grèce, et même l'Italie et l'Espagne, paraissent avoir eu leur apogée artistique ; et si l'on voit, par ces quelques réflexions, la corrélation qui existe

entre « l'utile » et « le beau », on peut, en thèse générale, affirmer que tout peuple parvient à un idéal social et artistique, puis redescend lentement cette échelle du progrès, qu'il a gravie avec enthousiasme pendant son époque virile.

Il n'est donc pas possible de séparer l'utile du beau ou, si l'on veut, l'industrie de l'art. L'art donne à l'industrie une sorte d'efflorescence, qui est la beauté. Tout travail de l'homme, en ce sens général, est plus ou moins artistique; l'homme ne peut rien faire sans donner à son œuvre un cachet individuel, la marque de son propre goût et du plus ou moins d'élévation de sa pensée; l'organisation cervicale se dépeint dans les œuvres humaines comme une image dans un miroir.

Par quelque côté donc, tout travailleur est un artiste. L'agriculteur même, ce travailleur primitif, trace son sillon ou sème son grain selon des aptitudes toutes personnelles et qui n'appartiennent qu'à lui. A mesure que les facultés intellectuelles sont plus nécessaires à l'œuvre que l'homme entreprend, il s'y mêle une partie plus forte d'ingéniosité et d'art. Que d'ouvriers sont devenus de grands artistes sans rien changer à leur manière de produire! A Quentin Metsys il suffisait des instruments grossiers du forgeron pour produire les arabesques les plus capricieuses et les plus délicates. Bernard de Palissy et Benvenuto Cellini lui-même, et tant d'autres artistes que leur génie a rendus grands, ne furent que des ouvriers. Jusque dans l'antiquité, jusque dans la fable,

on retrouve ces « ouvriers sublimes », tels que Vulcain et ses cyclopes.

L'art, cependant, n'est pas seulement l'efflorescence de l'industrie; par lui-même, il a une vie; sa beauté lui est propre. Une statue isolée sur une place publique n'est point un édifice utile; sans les bas-reliefs de sa frise, le Parthénon serait déjà une œuvre d'art; le Vatican ne deviendrait pas une maison bourgeoise si l'on en effaçait les compositions de Michel-Ange et de Raphaël; enfin, les tableaux qui ornent nos musées et nos habitations, transportés sous le chaume du paysan ou dans la tente du bohémien, ne perdraient aucunement de leur valeur.

Cet « art pur » qui réjouit l'esprit et le sentiment par les yeux, et qui n'a aucune « valeur intrinsèque », est celui qui a la plus grande valeur intellectuelle. Un vase de terre cuite peut valoir davantage qu'un vase d'argent. Un tableau médiocre, peint sur une plaque d'or, ne vaudrait pas un tableau de Raphaël ou de Léonard de Vinci peint sur bois ou sur toile. Et cette valeur est si bien reconnue aujourd'hui, qu'elle se traduit en luttes passionnées lorsque, par hasard, quelque chef-d'œuvre est offert à la fiévreuse avidité des connaisseurs. Tel tableau de Raphaël ou de Rembrandt : la *Vierge de Dresde* ou la *Ronde de nuit;* de Vinci ou de Rubens : la *Joconde* ou le *Saint Liévin,* ne pourrait être payé que par un gouvernement; il ruinerait un millionnaire.

Ce n'est là qu'une traduction de l'impression produite par l'œuvre d'art. En supposant même

que la gloire ou le nom de l'artiste mort double ou triple la valeur de ses œuvres, on peut encore affirmer que de tous les travaux de l'homme, ceux qui ont le plus d'importance sont ceux qui n'ont aucune utilité matérielle.

Quant à l'utilité intellectuelle et sociale, elle se démontre d'elle-même ; l'art élève et purifie la pensée; il la débarrasse des préoccupations mesquines et des aspirations vulgaires ; il développe dans l'esprit les facultés les plus délicates. Un peuple artiste ne pourrait pas être un mauvais peuple. De génération en génération, la vue des belles formes et des images expressives éveille le goût, complète l'intelligence, donne au sentiment une vibration plus parfaite, plus de tact et de finesse; de sorte qu'on peut affirmer que l'art rend meilleur en élargissant les parois du cerveau et en douant les nerfs de plus de sensibilité.

Ces préliminaires étaient nécessaires pour établir l'importance des questions à résoudre.

II

Rechercher quels sont les moyens les plus utiles et les plus efficaces pour élever l'art et honorer les artistes.

L'art est par lui-même d'une nature éminemment diverse, multiple, ondoyante, qui prend toutes les formes et s'exprime à l'infini ; il est le reflet, soit direct et vivant, soit lointain et vague, des êtres, des faits et des idées. Son but est de ramener à leur unité la plus simple et

ainsi de caractériser les formes et les pensées. L'histoire de l'art est donc l'histoire de l'esprit, des mœurs et des événements humains.

A ce point de vue, l'art a surtout pour limites et en même temps pour but la manifestation de la vérité, sous toutes les faces possibles et avec les interprétations libres de toutes les individualités.

Théoriquement et philosophiquement, il est à toutes les hauteurs que puisse atteindre l'intelligence; comme l'infini, il recule devant les investigations et les ardentes convoitises de la pensée. Ce n'est point un cercle, si vaste qu'il soit; c'est une spirale qui ne se termine point.

Il subit des transformations selon les mœurs, les latitudes, les peuples; il émigre de l'Inde, jette en passant sur l'Égypte ses monuments gigantesques mystérieusement gravés, et va faire produire à la Grèce, ce petit peuple insignifiant par le nombre de ses citoyens et par la surface de son territoire, les œuvres les plus belles que puisse rêver l'imagination. Pendant des siècles, Rome et l'Italie vivent du souvenir et du rayonnement de l'art grec. Au xv[e] et au xvi[e] siècle, une renaissance splendide caractérise l'Italie, prête à devenir la proie de factions misérables et de petits despotes. Au même temps, la Flandre mystique admirait les chefs-d'œuvre des Van Eyck, des Quentin Metsys, des Stuerbout; l'Allemagne avait Durer; plus tard, l'Espagne et les pays néerlandais jetaient un vif éclat dans ce monde des arts, qui est bien plus vivant, en réalité, que le monde politique.

Le temps, qui met chaque chose en sa place et chaque homme au rang qu'il doit réellement occuper, voile d'une ombre pudique les faits que la justice réprouve et les noms des personnages qui, de leur vivant, ont joui d'une gloire menteuse et artificielle ; mais les faits dont l'humanité est fière, et les esprits sains et virils qui l'élèvent au dessus d'elle-même, sortent peu à peu du passé et apparaissent à leur taille, avec leur valeur rationnelle.

Combien de ces hommes puissants dont les paroles donnaient la vie et la mort, pareils aux dieux imaginés par eux-mêmes, ont disparu dans le plus profond oubli, tandis que les travailleurs acharnés, qui n'avaient d'autre passion que l'art ou la science, ont grandi toujours, au point qu'aujourd'hui ils sont parvenus à des hauteurs colossales ! Les protecteurs sont rentrés dans la foule vulgaire ; les puissants ne sont plus rien ; les protégés lèvent leurs faces resplendissantes comme des astres et éblouissent l'humanité. Les juges qui ont condamné Galilée sont méprisés ; le Corrége, pauvre et rebuté de son vivant, est placé maintenant au même rang que les premiers artistes de toutes les époques. Que sont devenus les privilégiés qui ont refusé à son génie la satisfaction comme une rémunération et une récompense? Les « seigneurs » du temps d'Albert Durer sont comme s'ils n'avaient jamais existé ; Molière est plus grand que Louis XIV et Raphaël que Léon X.

Il y aurait là quelque chose qui échapperait à la pénétration de la critique et de la philoso-

phie, si l'art n'avait pas cette grande valeur constatée plus haut. L'œuvre rejaillit sur son auteur, le soulève hors de la foule et en fait une impérissable personnalité.

On peut donc affirmer que la postérité, épurant les opinions trop individuelles et repoussant l'étroit parti pris des Écoles, finit par rendre justice aux hommes qui ont bien mérité de la société.

Mais cette justice tardive n'est point faite pour encourager le génie, dit-on ; être compris par la postérité ne suffit point aux travailleurs, artistes, poètes, ingénieurs, mécaniciens. Ils devraient être encouragés par leurs contemporains, afin que les applaudissements fussent comme un baume sur leurs organes fatigués, en même temps qu'un stimulant pour la plus noble des ambitions, celle qui consiste à faire produire de belles œuvres.

Certes, se sentir compris, se trouver dans un milieu sympathique, recevoir soi-même la récompense de ses travaux, c'est là un plaisir incomparable et un puissant soutien. Les hommes qui travaillent pour le bien-être général, qu'il s'agisse d'œuvres purement intellectuelles ou de combinaisons économiques, sans songer à leur propre satisfaction, sont des prodiges qui n'apparaissent qu'une ou deux fois par siècle. Cette abnégation sublime est presque en dehors du caractère humain ; c'est une sorte d'efflorescence qu'il ne faudrait pas donner comme exemple et sur laquelle il est impossible de s'appuyer pour tirer des déductions pratiques, en

harmonie avec les aspirations générales. Nous avons tous besoin d'une approbation — de l'approbation étrangère; la certitude personnelle d'avoir bien fait ne nous suffit pas. Ce sentiment est profondément social, en ce sens qu'il rend les intelligences solidaires et qu'il forme un faisceau étroitement uni avec les mille besoins divers de l'approbation d'autrui.

Enfin, si l'on pouvait décréter demain que les grands artistes, les philosophes de haute valeur, les historiens de premier ordre resteront éternellement inconnus, et que leurs œuvres seules seront acclamées, il est certain que cette loi aurait le plus funeste effet sur les travaux à venir, et que l'ère sociale future en recevrait un contre-coup funeste.

Mais il n'est plus guère possible qu'une grande œuvre et un grand homme restent incompris à notre époque. Il serait déjà très difficile d'effacer sa propre personnalité, si l'on produisait de beaux ouvrages, même sous le voile du plus épais anonyme. L'époque est passée des génies obscurément étouffés ou vivant dans l'ombre de la misère; la grande voix de la presse a depuis longtemps empêché ces sortes de martyrs de s'éteindre consumés par le chagrin, au milieu de l'indifférence publique.

La presse est un monstre dont les yeux, les oreilles et les bouches innombrables poussent, de nos jours, l'indiscrétion à ses extrêmes limites. Qui oserait se plaindre de ce contrôle incessant exercé sur les hommes et sur les choses? « L'œil de Dieu » n'a jamais eu cette

influence énorme sur les consciences, sur les idées qui se manifestent, sur les actions bonnes ou mauvaises qui se produisent.

Au XIX[e] siècle, surtout depuis la révolution française de 1830, le caractère de l'incompris est donc devenu un anachronisme. Les hommes qui viennent avec de nouvelles formules peuvent attendre plus ou moins longtemps la gloire et la renommée; mais ils sont assurés, du moment que leur valeur est, au fond, certaine, que justice leur sera rendue.

On pourrait citer un grand nombre d'exemples à l'appui de cette affirmation; ils sont pour ainsi dire populaires dans l'histoire de notre époque, et il est inutile de s'y appesantir.

Qu'y aurait-il donc à faire pour honorer les artistes d'une façon particulière?

Rien. Le contrôle public est établi. Tout se fait au grand jour de la publicité. Les moyens et les procédés mis en œuvre sont discutés, critiqués, approfondis par tous. L'artiste expose son travail; la critique est juge souverain. Les appréciateurs peuvent se tromper d'abord, être aveuglés par des traditions ou par des goûts absolument personnels; rien ne peut empêcher l'épanouissement ou la chute prochaine de l'artiste qui soumet son œuvre à l'opinion publique. On met quelquefois de la partialité à ces appréciations spontanées de la passion; les impressions premières souvent manquent de placidité et de philosophie; mais de la somme des discussions soulevées et des idées échangées finit par se dégager une vérité d'autant plus cer-

taine qu'elle a été passée au creuset d'un plus grand nombre de cerveaux.

Or, cette situation étant donnée, qu'y a-t-il à faire pour honorer les artistes? Je le répète : rien! Ils s'honoreront d'eux-mêmes, non seulement par leurs ouvrages, mais par leur caractère. Il ne faut point créer des castes privilégiées et refaire une aristocratie du génie, pour remplacer l'aristocratie de la puissance territoriale ou des richesses; il n'est pas bon de reprendre les mœurs romaines et de montrer au peuple, comme autant d'idoles nouvelles, les triomphateurs de la pensée. Instinctivement, l'homme de bien, le travailleur patient et énergique, est honoré. La masse du peuple n'attend pas qu'on lui ait préparé un grand homme d'une certaine façon; l'enthousiasme est une fièvre naturelle qui n'a nul besoin d'excitants. Il vaut infiniment mieux, pour que l'homme garde une dignité bien plus nécessaire que toutes les gloires, lui laisser voir le plus tard possible que son intelligence dépasse le niveau ordinaire. Trop d'honneurs engendre l'insupportable vanité et donne à l'amour-propre un développement qui va jusqu'à l'insociabilité. De toutes les religions, la plus à craindre, celle qu'on doit répudier et condamner avant tout, c'est le fétichisme. Et qui sait où s'arrêtera l'amour de la foule pour un grand homme!

Donc, rechercher les moyens d'honorer les artistes est absolument inutile. Que les artistes soient au niveau des autres citoyens, et qu'on les honore selon leurs mérites! Moins les

peuples feront de grands hommes, mieux ils s'en trouveront. Qu'il y ait des êtres heureusement doués et dont les préoccupations et les études soient de telle nature qu'elles produisent d'excellents effets sur le mouvement des idées, et qui attachent leur nom à quelque siècle grand par ses réformes sociales ou l'impulsion donnée aux travaux intellectuels, cela est bien, et il est indispensable que cela soit ainsi. La masse du peuple est trop absorbée par la production industrielle pour être vivement portée vers les travaux qui doivent l'aider à se perfectionner. Mais de ce que ces hommes sont naturellement bien doués, et de ce que, en définitive, ils accomplissent, à cause de facultés spéciales, des choses admirables, il ne s'ensuit pas que nous devions les placer à la hauteur des demi-dieux du paganisme, ou des héros du moyen âge : notre civilisation a changé de caractère.

Garder la juste moyenne, cependant, ne serait qu'un rêve de philosophe. On n'admire guère avec sagesse quand le sentiment public est surexcité par des honneurs rendus officiellement et qui déjà dépassent le niveau où la dignité et la fierté vraies peuvent être blessées. Élever aux grands esprits, de leur vivant, des statues, c'est les placer en dehors et au dessus de l'humanité, c'est leur faire un piédestal de l'adulation populaire et abaisser d'autant la généralité des citoyens. Une république sensée n'élèverait pas de statues aux citoyens qui auraient bien mérité du peuple; ces gloires

qu'on peut voir et toucher sont bonnes pour les despotes, pour les conquérants et pour les sots. En réalité, on n'honore point un homme quand on l'encense, ou seulement quand on l'élève publiquement au dessus de ses semblables : on se fait ses courtisans, et, au fond de sa conscience, il doit ressentir un mépris plus ou moins vague pour ceux qui imitent ainsi les « moyens » employés de tous temps par les « maîtres du monde ».

Méfions-nous donc de nos tendances à couronner les artistes. Que de fois on s'est trompé ! Par nos passions, nous sommes sujets à erreur. La critique heureusement, aujourd'hui, peu à peu dégage la vérité du chaos des idées. Mais dans les siècles qui ont précédé le nôtre, combien de peintres, combien d'écrivains ont été les objets de l'engouement public, et qui depuis sont descendus au rang le plus bas parmi les artistes ! Combien d'autres, au contraire, sont allés s'asseoir au sommet, après avoir, pendant leur vie, végété dans l'indifférence et la misère !

L'artiste passionné est honoré et récompensé dans son œuvre. Si c'est un homme simple et sincère, les applaudissements extérieurs ajoutent à peine à l'immense félicité, mêlée de douleur, d'enfanter sans cesse. Si, au contraire, il est vain comme le plus commun des hommes, les honneurs en feront un être insupportable aux autres et à lui-même.

III

Étudier l'influence des expositions et des récompenses annuelles sur la marche des beaux-arts et le goût public.

Quel est le but des expositions?

Donner aux artistes les moyens de produire leurs œuvres, et au public les moyens de les examiner et de les acquérir. — Appeler la critique à se prononcer sur la valeur de ces mêmes œuvres. — Établir dans les arts, comme dans les castes sociales, une sorte de hiérarchie et d'aristocratie, par l'intervention des récompenses honorifiques officielles. — Enfin, théoriquement, offrir au public l'occasion de faire son éducation artistique.

A. — Les expositions sont des bazars où le tableau, la statue, l'aquarelle, la gravure, etc., se transforment en marchandises offertes en vente. C'est là le côté brutalement matériel de la question, et ce n'est pas le moins intéressant.

L'artiste est un homme et il a les mêmes besoins que les autres hommes; et même ses besoins, de par le raffinement de son travail, sont généralement plus nombreux et plus délicats que ceux de la plupart des autres hommes. Il a des goûts plus distingués ; il aime les belles choses, et les belles choses ont un prix plus élevé que les choses simplement riches. Un morceau de toile peinte peut valoir infiniment plus qu'un lingot d'or.

Ces goûts veulent des ressources pour ainsi

dire équivalentes; de sorte que la vie matérielle de l'artiste s'augmente de toute la somme, souvent énorme, des nécessités intellectuelles.

Il y a un « parti » bourgeois qui se fait une singulière idée de l'art et des artistes ; il voudrait que les peintres, par cela même qu'ils vivent dans une sphère relativement plus élévée que l'artisan quelconque, eussent un plus profond mépris de l'argent. Il les « poétise » au point d'en vouloir faire des êtres abstraits, tellement au dessus des plaisirs du vulgaire, que rien de ce que tout le monde recherche ne dût éveiller leur convoitise. Cela est facile à dire; mais il faut faire remarquer à messieurs les bourgeois que rien ne se donne, que tout s'achète, et qu'un bon dîner est meilleur pour le cerveau qu'un morceau de pain sec. On admire avec extase, on trouve héroïques et extra-humaines la vie misérable et la mort obscure de certains grands artistes; ces sortes de « drames sublimes » prêtent à l'élégie et donnent aux enthousiastes qui se portent bien l'occasion des faire de phrases sonores sur l'abnégation des hommes de génie. Mais on ne peut cependant pas désirer que les hommes de génie vivent médiocrement et meurent misérables pour donner au public des satisfaits cette occasion d'exprimer des sentiments poétiques et tendres.

La justice et même le sentiment exigent que tout travailleur vive honnêtement de son travail. Il n'est pas vrai, c'est un monstrueux sophisme de dire que la pauvreté est l'excellente

nourricière de l'intelligence. L'homme affaibli par les privations ne peut point produire des œuvres saines et viriles ; et s'il les produit malgré la misère, il est naturel qu'il en produise de meilleures lorsque ses appétits ordinaires sont satisfaits.

L'artiste doit donc, comme l'artisan et l'industriel, vendre ses produits. Une exposition d'objets d'art périodique est de la plus grande utilité pour remettre certains noms dans le souvenir du public et pour en graver certains autres dans la mémoire des amateurs d'art.

Mais la fréquence des expositions est certainement préjudiciable même à la valeur commerciale des œuvres d'art.

Le problème de l'offre et de la demande est absolument le même pour l'artiste que pour l'industriel. Les expositions qui se succèdent en Europe depuis vingt ans ont rassasié le public ; l'art est devenu marchandise vulgaire. Au lieu qu'une exposition soit une solennité nationale, ce n'est plus qu'une affaire de mode et un marché.

Cette facilité donnée à l'artiste d'offrir ses produits, a attiré dans la carrière artistique des jeunes gens qui n'avaient ni le goût, ni les facultés spéciales indispensables pour sortir de la foule commune. Une infinité de talents médiocres répondent aujourd'hui au goût médiocre de l'acheteur et du marchand. Or, ce qui est médiocre est peut-être moins supportable que ce qui est mauvais ; la médiocrité, dans les arts, c'est la négation absolue.

Est-ce le grand nombre des expositions qui a augmenté le nombre des artistes? Est-ce, au contraire, la foule des artistes qui a motivé des expositions si fréquentes?

Il y a là deux causes et deux effets si étroitement liés, qu'il serait difficile de dire quelle est la vraie cause et quel est le véritable effet. Il est certain que si les artistes ne s'étaient pas comptés par milliers, l'opportunité de tant d'expositions n'eût point été facilement démontrée. Mais il est certain aussi que si tant d'artistes n'avaient pas eu les plus grandes facilités de se produire, la majorité des médiocres, des faibles, des impuissants se fût enfin lassée, et nos expositions n'eussent pas eu l'aspect désespérant qu'elles ont depuis vingt ans.

A la dernière exposition de Bruxelles (1869), le jury avait accepté environ douze cents tableaux. Sur ce nombre, plus de la moitié était composée d'œuvres médiocres, inintelligentes et même grotesques. Ce contingent d'œuvres « marchandes » faisait de l'exposition un bazar excessivement fatigant à visiter; il fallait d'abord se débrouiller dans la quantité pour arriver à découvrir la qualité. Enfin, les auteurs des tableaux médiocres, à qui le jury avait donné un brevet de capacité, pouvaient se faire illusion sur leur avenir. C'est ainsi qu'on crée la catégorie des incompris, qui rejettent sur la stupidité de leur siècle toutes les déceptions dont leur existence est semée.

N'est-ce pas une chose triste à penser que tant d'artistes de hasard végètent au fond de

leur mélancolique atelier, tandis que l'agriculture et l'industrie manquent de travailleurs, aussi bien en Europe qu'en Amérique et en Australie ?

B. — La liberté de la presse a établi, dans l'Europe occidentale, à peu près au même degré qu'aux États-Unis d'Amérique, un contrôle clairvoyant depuis la révolution française de 1830. La critique quotidienne, la critique toujours prête à disséquer les œuvres intellectuelles, sociales, philosophiques ou artistiques, est devenue une puissance redoutable, dont le caractère bienfaisant n'est point encore apprécié. Il est vrai de dire que certains de ceux qui possèdent cette arme s'en sont parfois servis d'une indigne façon, de telle sorte que la défaveur et même le mépris ont, souvent avec justice, atteint cette force appelée à régénérer le monde. Mais de ce que la critique s'est de ci, de là corrompue, il ne s'ensuit pas que l'on doive la considérer jamais comme une innovation malheureuse et un moyen malhonnête de diriger les hommes.

C'est la critique qui a rappelé les artistes à la raison, qui les a ramenés à la nature, à l'observation, à l'étude de la vie active ; c'est la critique qui a fait remarquer aux artistes qu'ils avaient autour d'eux et en eux-mêmes la source et le champ des plus belles et des plus nobles inspirations aussi bien que des tableaux intimes.

On ne pourrait pas nier cette influence de la critique sans injustice. Il faudrait, pour cela, nier la révolution qui s'accomplit dans les arts

et dans les lettres, et c'est un fait dont on n'est plus à chercher la démonstration.

C'est la critique qui répand les idées modernes et qui dit au monde les noms des artistes, en décrivant, en analysant et en caractérisant leurs œuvres. Elle peut se tromper et elle se trompe ; dans les arts surtout, le sentiment personnel du critique, perçant pour ainsi dire malgré lui au milieu des appréciations les plus sereinement raisonnées, il est naturel que la vérité ait quelquefois un accent un peu âpre, ou sente trop, sinon le parti pris, au moins la répulsion ou la sympathie. Mais où trouvera-t-on, dans l'état actuel de la société, une philosophie qui ne soit point personnelle et passionnée ?

D'ailleurs, de l'ensemble des choses examinées avec calme il se dégage, dans ce domaine de la critique, un principe vital très énergique qui suffirait seul à absoudre les exagérations des « irréconciliables », comme les timidités et les protestations stériles des « conservateurs ».

Or, sans exposition, point de critique. C'est au milieu de cette réunion d'œuvres de style, de genre, on pourrait presque dire de sexe différents, que les principes généraux peuvent germer et que l'esthétique se développe et cherche son homogénéité. Aujourd'hui, on ne se contente plus de voir des faits isolés ou d'étudier des idées sans cohésion ; tout ce qui est produit de l'intelligence est ramené par des déductions à l'état de synthèse philosophique. L'art n'échappe point à cette méthode scientifique ; il n'est plus seulement un effet du

sentiment personnel ; on ne peut, sans s'égarer, le séparer des autres branches de l'activité humaine ; inconsciemment, il a toujours été social, puisqu'il a toujours reflété les luttes de l'homme avec lui-même et avec les éléments ; dans l'époque moderne, il se connaît mieux, ou du moins l'esprit et les lois sociales qui nous régissent exigent qu'il n'ignore ni le pourquoi ni le parce que de son existence.

Eh bien ! c'est l'intervention de la critique dans les arts qui a, au XIXe siècle, réglé le mouvement des idées et forcé les artistes, sans qu'ils s'en soient doutés, à suivre la loi nouvelle. La recherche de la vérité doit naturellement conduire au règne de la justice ; cette recherche de la vérité, dans les arts, a détourné les artistes de la tradition absolue et du classicisme étroitement confiné dans ses principes surannés, en attirant leur curiosité et leur passion vers la vie actuelle et vers la nature dans toute sa réalité. L'évolution, relativement, a été rapide, puisque le mouvement s'est surtout dessiné peu de temps avant la révolution de 1848 ; il n'a donc pas fallu un quart de siècle à la critique, non seulement pour arracher l'art aux influences de la Grèce et de la Rome antiques, mais pour vaincre même la réaction première contre les principes classiques, née en France sous le gouvernement de Charles X, et qui n'était que la fiévreuse indignation de la liberté contre le despotisme académique.

En exposant son œuvre, l'artiste se soumet au jugement du public ; ce jugement se mani-

feste de deux manières différentes : par l'achat des œuvres, par l'appréciation de la critique. De là, deux influences de caractère dissemblable sur le développement des beaux-arts au XIXe siècle.

La masse du public va vers ce qui lui plaît et achète ce qui le charme. Il n'y a là que des goûts personnels dont l'ensemble ne peut évidemment arriver à se synthétiser.

La critique, au contraire, malgré ses erreurs et ses défaillances, analysant les œuvres et les groupant, en fait jaillir plus ou moins nettement, sinon une caractéristique bien déterminée, au moins les tendances et l'esprit. Elle rappelle l'artiste à la raison, essaye de remettre dans le bon chemin celui qui s'égare, soutient ceux qui partent, harcèle ceux qui sont parvenus. Ce sont les expositions qui ont « créé » la critique; et comme la pondération tend à se faire dans les travaux intellectuels aussi bien que dans les forces qui régissent les corps, la critique a rendu aux artistes, en disséquant leurs œuvres, l'importance et la réputation, c'est à dire la vie que les arts lui avaient donnée.

C'est une des conquêtes du XIXe siècle : l'union intime et indissoluble de l'art et de la critique. L'existence de l'un est aujourd'hui si intimement liée à l'existence de l'autre qu'il serait absolument impossible que l'un vécût si on supprimait l'autre. Sans art, la critique deviendrait inutile, et sans critique l'art languirait. Toutes les conditions de vitalité ont été radicalement changées par les dernières révolutions

sociales. La liberté d'écrire et de publier a transformé le monde des idées. Nul ne produit une œuvre sans se préparer d'avance au jugement public, c'est à dire au contrôle et à l'analyse de tous; et la presse, avec la rapidité de la foudre, relève ou démolit les réputations. Ce n'est point assez de la subir, il faut lui soumettre ses œuvres. Et ceux qui la décrient le plus, sont généralement ceux qui la craignent le plus et qui reconnaissent sa puissance.

C. — Les gouvernements de « la vieille Europe » se sont empressés d'intervenir, quand les artistes ont, plutôt par la force des choses que par leur initiative, organisé des expositions.

Si les artistes « pouvaient » s'entendre, ils organiseraient entre eux les exhibitions d'œuvres d'art; ils auraient à eux, dans toutes les capitales, un Palais des Beaux-Arts ; leur dignité personnelle et la force collective dont ils n'usent pas, augmenteraient en mesure du mouvement qu'ils créeraient autour de cette idée : l'Art libre dans l'État libre.

Mais les expositions officielles ont des vertus que n'auraient peut-être plus des expositions privées.

Une exhibition d'œuvres d'art est d'abord un bazar commercial : il faut que l'artiste puisse vendre ses produits, comme tout autre producteur, et l'exposition, aujourd'hui, lui est absolument indispensable.

En second lieu, la critique s'empare de cette même œuvre et lui donne sa valeur intellectuelle. Cela est bien, cela doit être ainsi.

Mais ce ne sont pas là seulement les résultats d'une exposition au XIXe siècle.

L'usage est établi : à la suite de tout « mouvement » artistique plus ou moins imposant, les gouvernements décernent aux exposants, sur la proposition d'un jury institué dans ce dessein, des récompenses honorifiques, médailles ou décorations.

Cette coutume crée une sorte d'aristocratie de l'art; elle fait des barons, des comtes et des ducs de la peinture, de la sculpture, de l'architecture : chevaliers, officiers, commandeurs, grands cordons d'un ordre quelconque ; et quelquefois même on donne des titres de noblesse : Henri Leys, en Belgique, est mort baron; M. Gustave Wappers est baron. Voilà donc une féodalité artistique! Nous ririons pourtant beaucoup aujourd'hui si le prince Albert, gouverneur des Pays-Bas, avait fait un marquis Rubens, ou si le pape Léon X avait nommé duc, Sanzio et prince, Buonarotti.

La médaille, la décoration, les titres de noblesse distribués aux artistes sont autant de pommes de discorde dans le monde artistique : ceci n'est qu'un demi-mal, car la discorde est une manifestation de la vie qui éveille les groupes et qui a ses vertus lorsque les groupes ne sont pas armés; rien n'est mortel aux idées comme l'accord parfait.

Mais le mauvais côté de ces récompenses honorifiques, c'est qu'elles font grandir jusqu'au délire la vanité des artistes.

La médaille, et surtout la décoration, ont été

et sont pour les artistes, non une émulation, mais le but d'un steeple-chase. Arriver premier, tout est là; être plus décoré que son voisin, gagner le prix le plus souvent possible, voilà la grande affaire. Émulation, ce serait déjà bien puéril, bien enfantin ; c'est à peine si c'est un moyen dont on doive user pour stimuler les écoliers : il crée l'antagonisme, il donne l'idée de combat, il pousse à l'inimitié. Mais, après le concours public, distribuer des récompenses honorifiques quelconques, c'est certainement caresser un des plus mauvais sentiments de l'homme, la vanité, et nourrir une de ses plus pitoyables faiblesses, la suffisance imbécile.

Corrompre et amoindrir les caractères, c'est peut-être un moyen de gouverner, mais c'est un moyen que le bon sens, que la justice et que la dignité humaine réprouvent.

Nous avons déjà bien assez d'ennemis et de mauvais conseillers en nous-mêmes, sans que « le pouvoir » se donne la tâche trop facile de nous en susciter de nouveaux. Une république établie sur la raison ne devrait honorer ses grands citoyens qu'après leur mort.

Les récompenses « extérieures », en dehors du contentement de soi, créent de nouvelles hiérarchies sociales, une classe de privilégiés. A ce seul point de vue, elles sont déjà condamnables. Mais quand elles deviennent un « mobile, » elles ne peuvent être que des agents de corruption. L'art, non plus que la philosophie, ne doit et ne peut avoir de ces préoccupations

étrangères à son essence même. Il a en lui ses jouissances, ses défaillances et ses désespoirs : il est par lui-même un sujet de bonheur ou de chagrin. Il n'est pas bon qu'il devienne un moyen de troubles pour les intelligences et de nutrition pour les sentiments les plus mesquins et les plus insociaux.

Chaque fois qu'on baptise un homme « grand », on diminue, de toute la hauteur qu'il acquiert, la foule du peuple, naïve au point d'acclamer cette élévation.

Que les hommes soient grands, nobles, vertueux, savants, ingénieux, virils, c'est bien ! Chanter leurs louanges, les entourer d'honneurs, leur élever des statues, c'est mal : à quoi servirait-il d'être demi-dieu, si on ne pouvait faire sentir sa puissance au commun des hommes? Jupiter eût-il voulu garder en ses mains des foudres inactives? Or, toute puissance est une arme dont on aime à abuser ; des millions de faits historiques pourraient être produits à l'appui de cette affirmation ; un homme puissant, dans toutes les classes de la société, est un homme dangereux.

L'artiste, homme nerveux et impressionnable, n'est déjà que trop vain par nature. De ce que l'art est une des manifestations les plus riches de notre intelligence, s'ensuit-il qu'il faille absolument que les artistes soient des privilégiés?

Il ne faut enfin, en aucun cas, appeler trop l'attention de l'homme sur lui-même. Le couronner, c'est lui donner un miroir dans lequel

il ne cessera de voir se réfléchir son image : on risque ainsi d'en faire un sot. Et combien de grands hommes, en effet, ont été des sots dans leur vie privée et publique!

Quel est le résultat le plus clair et le plus appréciable de la manie des récompenses honorifiques?

L'artiste est devenu un courtisan aussi tenace et aussi habile que les plus tristes ambitieux des autres classes sociales. Il ne s'absorbe plus dans ses travaux avec cette passion admirable qui a nourri l'exaltation de tant d'artistes des siècles passés. Son but n'est plus de produire des œuvres fortes et saines, mais d'acquérir de la renommée, des distinctions, de la fortune, une gloire pour ainsi dire palpable. Il encombre les salons des ministères, il intrigue, il s'insinue, il se fait petit. Son intelligence, ses facultés spéciales, envahies peu à peu par des mobiles absolument étrangers à son travail, perdent rapidement la flamme qui les doit alimenter, et il les use en des spéculations indignes de lui.

Un dernier mot : Un artiste en arrive toujours, tôt ou tard, à obtenir « la décoration », son vœu suprême. On le récompense par une croix, lorsqu'il n'a qu'un talent médiocre, s'il parvient à un âge assez avancé, — comme un major de garde citoyenne, ou comme un attaché d'ambassade qui a joué longtemps le rôle de facteur de la poste, entre Paris et Saint-Pétersbourg, entre Bruxelles et Vienne.

Cela est déjà ridicule; en cherchant bien, on trouverait la bouffonnerie.

En quoi, cependant, le développement et le progrès des beaux-arts peuvent-ils être influencés par les récompenses honorifiques décernées aux artistes?

Après les considérations précédentes, il semble inutile d'insister sur ce sujet. Un principe qui a pour résultat, dans son application ordinaire, les satisfactions de la vanité, ne peut évidemment être un stimulant bien sain pour les facultés intellectuelles.

Les récompenses officielles n'ont pas sur le génie la même influence que le soleil sur les fruits de la terre; ce ne sont point des flammes qui mûrissent, ce n'est pas un suc qui fertilise. Le vigoureux cerveau de Rembrandt ou de Léonard de Vinci n'eût pas été fécondé par les honneurs. Si l'art devait grandir en mesure des protections et des encouragements quelconques qui l'entoureraient, des secours intellectuels et matériels qu'on lui prodiguerait, il ne serait point, de sa nature, de son essence, puissant et irrésistible.

Ce qu'il faut à l'art pour être fécondé, ce sont des caractères fermes et passionnés agissant en pleine liberté. La liberté, voilà le soleil et le suc nourricier des grandes œuvres.

D. — Il est nécessaire maintenant, avant de dire quelle est l'influence des expositions sur le goût public, d'examiner l'organisation même des expositions.

Plusieurs systèmes ont été mis en pratique, en France comme en Belgique.

La base de tous ces systèmes a été le jury,

nommé, soit par le gouvernement seul, soit par les artistes avec adjonction de quelques membres choisis par le gouvernement. C'est ce dernier système qui est pratiqué en Belgique et qui a été adopté en France en 1870.

La révolution de 1848 avait voulu la liberté absolue; elle donna « le droit » à tout artiste d'exposer son œuvre.

En principe, cette dernière loi est la seule bonne; mais l'absolu est rarement réalisable. Il faudrait, pour être juste d'une manière parfaite, d'une manière idéale, que non seulement toute œuvre d'art quelconque fût admise dans les salons d'exposition, mais qu'elle fût placée dans la lumière et à la hauteur qui lui convinssent le mieux.

Ce système a des inconvénients nombreux; d'abord, quel palais ou, plus modestement, quel immense local serait indispensable pour abriter tant d'œuvres d'art! A Bruxelles, en 1869, le jury a reçu 1,200 tableaux; à Paris, en 1870, environ 3,000. Un tiers au moins du nombre des tableaux envoyés à dû être refusé. Mais supposez qu'il n'y eût eu à mettre au « premier rang » que ces 3,000 tableaux, à Paris, quelle longueur de rampe n'eût-il pas fallu employer? Et puis, quel voyage il eût fallu faire pour voir ces trois mille tableaux! Dans de telles conditions, une visite à l'exposition des beaux-arts ne serait plus un plaisir et une étude, mais un travail herculéen.

Enfin, tout recevoir amènerait inévitablement un nombre d'œuvres d'amateurs et d'œuvres de

farceurs, et peu à peu les expositions auraient pour résultat de faire naître l'indignation et le dégoût.

Il y a un moyen terme, qui a été essayé à Paris, et qui aurait produit d'excellents résultats, si on avait continué à le pratiquer sévèrement.

Sur quatre mille tableaux, il y en a un bon millier de détestables qu'on peut rejeter sans injustice.

Restent donc 3,000 œuvres ; sur ce nombre, il y en a six ou sept cents de première, seconde et troisième catégorie. La mission du jury, nommé exclusivement par les artistes (car le gouvernement ne doit point avoir d'opinion artistique, non plus qu'il n'a d'opinion philosophique et religieuse), serait de faire ce premier triage, sereinement et sévèrement. Ce choix, fait autant que possible en dehors de tout esprit de parti et de tout système préconçu, formerait l'exposition proprement dite. Le public pourrait aller là avec confiance.

Ce qui resterait d'œuvres — les refusées — auraient un local particulier, où elles pourraient en appeler à la critique et au public.

Toute autre organisation, tout autre plan a des inconvénients nombreux. D'abord, les deux mille médiocrités que Paris admet dans ses expositions sont mêlées aux bons ouvrages, de telle façon que le public, dont l'éducation est loin d'être parfaite, ne sait plus quelle œuvre doit attirer son attention, éveiller son intérêt, quelle il doit s'appliquer à étudier. Cet immense

bazar lui donne le vertige. Toutes ces images, toutes ces statues et gravures, tous ces dessins font dans son cerveau une *olla podrida*, un chaos qui lui ôte toute raison, tout discernement, et même toute sensation exprimable. Il va et vient comme dans une foule, cherchant un visage ami — une œuvre sympathique. Dans ces conditions, plusieurs visites à une exposition des beaux-arts ne produisent qu'un seul effet certain : elles rendent malade.

Le choix, au contraire, le choix sévère, inexorable, a pour premier résultat sur le public une sorte de bien-être intellectuel. Le visiteur se trouve dans un milieu sûrement intelligent. Il peut, en toute confiance, s'arrêter devant chaque œuvre et en chercher les beautés; il est certain de n'être pas trompé. Il n'aura sous les yeux nulle médiocrité capable d'égarer son jugement.

Ce système aurait encore pour effet de décourager les artistes entrés dans la carrière des beaux-arts sans passion véritable et dont les facultés n'ont point ce caractère spécial qui doit produire des œuvres originales et fortes. Les natures ardentes, au contraire, se développeront dans la lutte et triompheront des répugnances académiques et des partis pris : Delacroix et Courbet, refusés pendant dix ans, n'en sont pas moins devenus de grands peintres.

Le public irait certes visiter le « salon des refusés » ; il irait non seulement par un sentiment de curiosité très naturel, mais il y serait poussé aussi par un sentiment de justice et

d'examen impartial. Ces visites-là ne pourraient, en aucun cas, avoir une mauvaise influence sur son goût, sur ses études; il serait prémuni contre ses faiblesses et son ignorance; on l'aurait mis en garde contre lui-même et contre certains entraînements inévitables vers le joli et le conventionnel.

Le système actuel, qui consiste à faire un choix parmi les œuvres envoyées, mais un choix d'une tolérance excessive, est le plus mauvais qu'il soit possible d'imaginer, à tous les points de vue.

1° On encourage les talents médiocres, ce qui est une faute aussi bien au point de vue artistique qu'au point de vue personnel. L'artiste sans talent réel, dont on admet les œuvres dans les expositions, n'aura jamais aucun succès; il entrera dans la catégorie des incompris et sera très malheureux, non seulement au fond de sa conscience, mais dans sa vie intime et dans son existence matérielle.

2° En acceptant les œuvres médiocres, on trouble le public, qui se dit, avec raison, que toute œuvre exposée est une œuvre de mérite, — ce qui, rationnellement, devrait être. Or, sur 1,200 tableaux reçus par le jury, à la dernière exposition de Bruxelles (1869), il y en avait au moins sept cents médiocres ou mauvais.

Qu'arrive-t-il, dans cette situation? Le public court d'une œuvre médiocre à une belle œuvre, et d'une belle œuvre à une détestable, ahuri, découragé, à la fois charmé et désorienté, ne sachant plus trop s'il doit se fâcher ou admirer.

Le résultat de plusieurs visites à nos expositions est donc absolument contraire à ce qu'en pouvait espérer le public : peu à peu, sans plus se demander où sont les belles œuvres, il va vers ce qu'il préfère, où le pousse son instinct; la sensiblerie l'attire, le fini le séduit, les farces vulgaires l'amusent, et son goût, au lieu de s'épurer, se corrompt.

On ne peut pas contester que l'art, de par les expositions, se soit répandu : il y a des tableaux et des statuettes dans toutes les maisons bourgeoises; mais en même temps que l'art s'est répandu, il est devenu plus vulgaire, il s'est « vulgarisé »; ce mot à double entente est le mot propre, qui rend le mieux la pensée.

J'ai dit les causes : l'encouragement de l'art médiocre doit répandre et en même temps rendre vulgaire le goût du public. Le public, d'abord, est entraîné; puis il impose ses goûts aux artistes, qui, peu à peu aussi, sont attirés vers le succès d'argent. Les récompenses obtiennent à peu près le même résultat. Un artiste décoré se fait immédiatement une clientèle; on n'achète plus son œuvre, on achète sa signature; on veut avoir un tableau du peintre à la mode. Cette espèce de gloire qui se traduit en pluie d'or, enivre, éblouit l'artiste et le pousse rapidement vers la décadence. Du jour où il n'a plus à lutter, il s'amollit, il est inférieur à lui-même. La critique, alors, l'avertit; il est froissé, il croit à l'injustice, et finit par déserter les expositions. Dès ce jour, il décline rapidement, car il n'a pour juges que les admirateurs

fanatiques qui viennent voir ses œuvres, isolées, dans l'atelier où elles ont été exécutées. Une femme, seule devant son miroir, se trouve toujours belle, assure-t-on ; ainsi, d'un peintre vis à vis de lui-même ou, si l'on aime mieux, devant le miroir flatteur de sa clientèle.

Je conclus.

L'art devrait être dégagé des encouragements officiels et des systèmes routiniers. L'intervention de l'État ne peut avoir des résultats sérieux que s'il fait l'acquisition pour ses musées des meilleures œuvres exposées; il n'a point à s'occuper de l'organisation des expositions.

Un jury, nommé par tous les artistes, chargé de recevoir et de placer les œuvres ; un choix sévère, le plus sévère possible; et un salon où les refusés pourront en appeler à la critique et au public.

Moins les artistes seront nombreux, plus le niveau de l'art s'élèvera, et plus le goût public s'épurera.

Les œuvres s'épanouiront dans une atmosphère plus saine et dans un milieu plus digne ; l'ambition ne s'égarera plus à la recherche d'un hochet, qu'on donne aussi bien à l'intrigant qu'à l'homme de génie.

Il faut ajouter encore que nous sommes arrivés à une époque de transition ; que le temps est nécessaire à la transformation de toutes choses, et que la société n'est pas bouleversée par les idées sociales sans que l'art, reflet des

faits, des caractères et des théories, en soit profondément troublé.

Il est bien difficile de trouver les solutions rationnelles des événements qui se passent sous nos yeux. Certaines lois échappent à la pénétration de l'esprit, justement parce qu'elles sont à l'état rudimentaire et n'ont point encore acquis la netteté des choses terminées. Mais il est des vérités qui tombent sous l'application immédiate de notre raison, et que le simple bon sens peut résoudre. Ainsi, on peut conclure provisoirement que les expositions, jusqu'aujourd'hui, pour les causes indiquées plus haut, sont bien loin d'avoir élevé le niveau de l'art, tout en en répandant le goût, et d'avoir donné une valeur plus réelle aux artistes; on peut dire avec la plus entière bonne foi que ce niveau de l'art a baissé dans des proportions assez décourageantes et que le caractère de l'artiste a suivi cette décadence générale.

Il y aurait donc deux réformes à opérer :

1° Supprimer toutes les distinctions honorifiques, qui ne sont que des aliments pour la vanité et des sujets d'abaissement pour les artistes ;

2° Réorganiser les expositions de telle manière que le public soit appelé à ne voir que des œuvres qui puissent avoir sur son goût une heureuse influence.





LA PEINTURE

ET

LES PEINTRES BELGES MODERNES

I

Ce sont surtout les arts qui ont donné à la Belgique une renommée universelle. Depuis le moyen âge jusqu'à nos jours, avec des périodes de défaillance il est vrai, la peinture a porté le nom belge à tous les coins du monde civilisé. Nous aurions pu être un peuple riche par son commerce, son industrie et son agriculture, nous serions restés un peuple modeste, fort peu connu par ses facultés intellectuelles, si nous n'avions eu des écoles de peinture importantes, un nombre considérable de peintres de talent, parmi lesquels se sont trouvés quelques hommes de génie.

On pourrait peut-être ajouter à cette cause de la grande réputation de la Belgique les luttes incessantes que la nation a soutenues pour la liberté : mais nous vivons à une époque étrange, où toutes les notions philosophiques et sociales se renversent peu à peu sous le coup de réactions accumulées ; de telle sorte que l'idée de droit et la soif de justice seront bientôt considérées comme révolutionnaires et punies par la loi.

Laissons donc dormir dans sa poussière cette gloire de nos communes, que l'on est tout prêt à renier ; rougissons de nos agitations passées en faveur de la dignité nationale, de la franchise communale et de la liberté personnelle ; gémissons sur la fierté ombrageuse de nos aïeux et complaisons-nous dans notre abaissement et notre longanimité moderne. Il nous reste les arts. Notre valeur de citoyen, notre caractère social ont si bien diminué que c'est à peine si l'on en retrouve trace sous notre somptueuse ruine. Il paraît que peu nous suffit. Tâchons au moins de respecter encore cet art glorieux qui a donné une auréole à notre nom. Tâchons de lui rendre au moins l'apparence de son antique grandeur. Ayons dans les arts comme un refuge où nous puissions retremper notre dignité, fort compromise en ces dernières années. Si nous ne pouvons plus faire entendre notre voix dans le brouhaha social, au moins montrons encore l'énergie féminine de la protestation muette, et retirons-nous sous la tente des beaux-arts, pour y déplorer entre nous notre propre dégénérescence.

II

Par son industrie, son commerce et son agriculture, la Belgique est un des pays les plus riches du monde; il en est relativement le plus peuplé. Nous y jouissons d'un climat tempéré, qui a ses inconvénients, mais qui, en réalité, est des plus supportables. Tels sont les éléments matériels de notre bonheur.

Ils ont de l'importance; nous leur en donnons trop peut-être. Les consciences sont submergées par le besoin ardent de bien-être; l'intelligence souffre et reste à l'état morbide. A mesure que nous nous enrichissons, nous devenons plus indifférents aux jouissances de l'esprit; la satisfaction des sens nous rend grossiers; la richesse nous pousse rapidement vers la décadence. Toutes les aspirations sont vers le million, tandis que le peuple croupit dans l'ignorance; à mesure que le faste grandit, l'existence se corrompt. On se contente du plaisir sans lendemain, de l'apaisement des appétits, d'un éblouissement passager; c'est la réalité qui devient la fantaisie. Les goûts sobres sont raillés, la vie simple est répulsive à la généralité.

C'est donc que déjà nous sommes entrés dans la mauvaise période, pendant laquelle le trouble se met dans l'esprit et dans le sang; les gouailleurs tiennent le haut du pavé; c'est le commencement du règne du cynisme.

On use mal de la richesse; on la disperse bêtement. Si encore ce mépris de la chose

acquise était un bonheur! Mais pas du tout, il donne des nausées à ceux-là mêmes qui en font comme une loi, et il pousse au dégoût de tout. De plus, il oblitère le sens moral et émousse le sentiment.

Le contraire serait plus logique. A mesure que la puissance des moyens augmente, la puissance intellectuelle et la délicatesse du sentiment devraient se développer. Les arts sont le complément du confort; on peut même dire que sans les arts le confort est un pur élément de corruption. Enrichissez une brute et tous ses vices se mettront à fleurir; appauvrissez un homme riche intelligent, il fera des œuvres honorables, peut-être de belles œuvres. Les jouisseurs diront que c'est là un paradoxe; les faits historiques alors ont tort d'être des faits. Peut-être viendra-t-il un temps où la fortune acquise servira à l'éducation de tous? Déjà aux États-Unis, des citoyens ont considéré le fruit de leur travail comme appartenant à la nation et le lui ont « restitué » en créant des établissements d'instruction publique. Il y a là une tendance dont il faut tenir compte. En Belgique, l'opulence continue à jouer un rôle inintelligent. Tandis que la fortune se répand, les mœurs et la raison s'appauvrissent, le goût s'altère : la vanité devient la force impulsive de l'individu, et paraître est la loi générale.

III

Dans cette atmosphère troublée, les arts se sont peu à peu effacés; peu à peu on les a relé-

gués au second, sinon au troisième plan. Ils sont devenus un accessoire sans importance.

Nous connaissons pourtant assez notre histoire pour savoir qu'à partir du xve siècle, les seuls noms qui rayonnent en Belgique sont des noms d'artistes, des noms de despotes et des noms de révolutionnaires. Les arts, c'est la gloire pacifique et pour ainsi dire le parfum et la fleur de la civilisation, comme les sciences en sont les sucs nourriciers. Comment se fait-il alors qu'en réalité, de nos jours, la valeur des arts ait diminué et se soit noyée dans le courant matériel des choses?

Les peintres n'échappent pas à l'influence du milieu social. Tous les hommes, quelle que soit leur fermeté, subissent cette influence des mœurs et de l'esprit de leur époque, absolument comme ils subissent l'influence des intempéries de l'atmosphère.

Il fut un temps où les arts représentaient l'état social de l'humanité d'une manière pour ainsi dire fatale. Il n'y avait pas alors de liberté de pensée et de conscience; l'intelligence était sous le double joug de la théocratie et de l'autocratie : le mysticisme et le despotisme imposaient des formules en maintenant les populations dans la voie étroite et douloureuse de l'obéissance. Croit-on que les frères Van Eyck, Roger Van der Weyden, Memling et tous les maîtres du xve siècle aient jamais eu la velléité de se questionner pour savoir si les mœurs religieuses et la volonté des princes ne leur faisaient pas peindre des tableaux d'une naïveté

ridicule ? Non ! Ils se mouvaient dans un cercle étroit, croyant que c'était tout l'espace donné à l'homme pour son agitation terrestre. Les choses et les êtres étaient ce qu'ils étaient ; on ne se demandait même pas si une situation différente eût été impossible. Le travailleur humble, le soldat esclave et barbare, le bourgeois modeste et soumis jusqu'à la limite extrême où il se révoltait, le noble arrogant, le prince et le prêtre, maîtres de tout d'une manière absolue, Dieu et les saints planant fatalement au dessus de la société ainsi organisée, voilà ce qu'on peut observer dans les tableaux du moyen âge. L'humanité alors était si généralement asservie, et dans de si épaisses ténèbres ! Il semblait que jamais nul cataclysme ne la tirerait de son abjection. Mais les artistes avaient foi en eux-mêmes et respectaient leur art ; aussi, les œuvres qu'ils ont laissées sont à des hauteurs qu'on essaye en vain d'atteindre aujourd'hui. Le caprice des puissants n'avait pas à donner des ordres aux peintres, qui reflétaient trop fidèlement la physionomie de leur milieu pour que leurs contemporains ne les approuvassent point.

Tournons immédiatement nos regards sur le XIXe siècle, et surtout sur le moment actuel ; nous serons frappés de la différence qui existe entre les moteurs passés et ceux d'aujourd'hui.

Ce ne sont plus ni les mœurs, ni l'esprit de leur époque, ni les effets de l'état social qui influencent nos artistes ; ils ne sont point préoccupés d'exprimer les images caractérisant nos coutumes, nos physionomies, nos passions, nos

contradictions, nos vices, notre puissance morale ou scientifique : ils subissent les caprices de la foule, ils obéissent aux goûts des amateurs. Des sujets, des siècles, des costumes, des couleurs même sont à la mode ; certaines étoffes ont du succès ; d'autres sont méprisées. L'artiste, qui était un observateur profond et ingénu au xve siècle, aujourd'hui s'en va dans la vie sans rien voir autour de lui ; dominé par la vanité, il aspire avec frénésie à la renommée, qu'il prend pour de la gloire, et à l'argent, qu'il considère comme le bonheur même. Il s'agit bien moins de faire de l'art que de faire fortune ; la vanité a créé des besoins énormes, a fait fleurir les vices, a changé la foi en soi-même et l'a métamorphosée en désir violent tout saturé d'envie. Il est bien plus question de nos jours, pour les artistes, d'être décoré que de faire de bons tableaux, de gagner cinquante mille francs par an que de produire des œuvres de maître. Et l'entraînement est tellement fort, que c'est comme un torrent qui emporte tout avec lui, gouvernement, foule, amateurs, marchands.

Ce sont là les causes de la décadence : le manque de conviction, la foi en soi-même absente, la soif de paraître avant d'être.

De là le tohu-bohu de notre art belge (car il ne faut point sortir de Belgique). De là cette confusion dans l'idée, qu'on prend pour un produit de la liberté de produire. Les uns sont en Grèce, avec Phidias ou Praxitèle ; d'autres se contentent de balbutier les phrases chantées par

les habitants d'Herculanum et de Pompéi; d'autres élèvent leur sot orgueil jusqu'à fixer la gloire de Vinci et de Raphaël, comme les moineaux pourraient essayer de fixer le soleil; d'autres s'attardent au moyen âge et demandent à leur malice grossière les moyens de refaire un art tout de spontanéité et d'ingénuité. Celui-ci ne jure que par un homme; celui-là embrasse toute une école. Ils ont à peine regardé Rubens et ils sont prêts à calomnier son génie. Il y en a qui espèrent bien « enfoncer » Rembrandt en suivant sa voie lumineuse, sans se douter qu'ils sont aveugles. Wiertz (il est mort : on peut bien lui dire son fait) n'avait qu'une ambition, et il l'a exprimée hautement : amalgamer Rubens et Raphaël, afin d'engendrer des œuvres plus belles que les œuvres personnelles de chacune de ces puissantes individualités.

Heureux si de son temps, pour de bonnes raisons,
La Belgique avait eu des petites maisons!

IV

Les mobiles sont donc de mauvaise nature; aussi produisent-ils des œuvres généralement pauvres. Dans presque tous les genres, nous sommes au dessous du niveau qu'avaient atteint nos aïeux.

Pour la peinture religieuse, une chose manque absolument : la foi. Croire en Dieu, ce n'est pas assez pour peindre les souffrances du Dieu fait homme; être spiritualiste est insuffisant pour traduire les drames du martyrologe; aspi-

rer à une vie meilleure ne donne pas la conscience qu'il faut pour montrer des miracles.

Les artistes du moyen âge seuls ont été des peintres religieux. Leur horizon était borné, leurs aspirations se trouvaient d'accord avec leur vie intellectuelle. Ils souffraient en lisant les souffrances du Christ, les douleurs de la Vierge, les tortures des martyrs. Aussi, comme leurs œuvres sont empreintes de ce naturalisme fanatique qui a quelque chose à la fois de grandiose et de niais !

Aujourd'hui, on ne peut plus que les singer. On les singe jusque dans leurs défauts, espérant les continuer et peut-être les surpasser. Leys, un des peintres le plus vraiment peintre de notre Belgique moderne, a passé sa vie à s'incarner dans l'esprit les croyances ingénues et l'ignorance des artistes du XVe et du XVIe siècle. Pour reproduire leur style, barbare souvent et étriqué, il a *toujours* dû faire abstraction de la réalité ; il a dû fermer les yeux à la réalité des corps et à la lumière, oublier la perspective, l'anatomie, les lois les plus élémentaires de l'art du peintre ; il a dû dessiner mal avec la volonté de dessiner mal. La physionomie du moyen âge est pour nous tout entière dans les tableaux du moyen âge, pour la bonne raison que nous ne connaissons cet âge de fer que par les images qu'il nous a laissées. Nous ne pouvons nous figurer les bourgeois de 1430 que comme nous les a peints Jean van Eyck, et il nous semble que l'atmosphère de cette époque était toujours bleue et fluide, parce que les artistes de ce

temps-là ne se permettaient pas encore de peindre dans leurs tableaux les changements continuels de la nature.

Il fallait remonter au moyen âge pour exprimer des sentiments mystiques, parce que c'est au moyen âge seulement qu'on a eu la vraie foi aveugle, si tristement féconde.

La renaissance flamande, comme la renaissance italienne, est sensualiste. Celui qui croit être divin est humain malgré lui. Voyez le Christ du *Spasimo* et les vierges de Raphaël ; voyez les Christs de Michel-Ange. Rubens et Jordaens se montrent humains tout en peignant l'histoire religieuse ; ils sont si peu mystiques que le paganisme les sollicite autant que le christianisme. Dans la *galerie de Médicis*, de Rubens, ce sont les dieux, et non les saints, qui viennent se mêler à l'épopée de Henri IV. Jordaens est un pur naturaliste qui n'a *jamais* produit une expression religieuse.

Donc, à partir de la fin du XVI[e] siècle, la peinture religieuse a déjà fini : la science, l'histoire vraie, l'amour de la nature l'ont fait disparaître comme l'aube fait disparaître les ténèbres.

Le tendre Overbeek est un pâle imitateur des artistes qui ont précédé la renaissance italienne. Beaucoup de peintres se sont trompés à notre époque de la façon la plus inintelligente : ils ont pris l'hypocrisie pour la foi et ils ont figuré le masque de l'ingénuité de manière à ne tromper que ceux qui sont intéressés à être trompés.

La peinture d'histoire religieuse est une « langue morte » que quelques artistes s'obstinent à vouloir parler. Et non seulement ils la parlent mal, mais ceux à qui ils s'adressent ne l'entendent plus.

V

La peinture d'histoire proprement dite, en Belgique, a également vécu.

Lorsqu'on dit « peinture d'histoire », il est bien entendu qu'il ne s'agit que de la représentation des scènes des époques passées. Nos faits et gestes ne sont pas dignes d'inspirer les artistes contemporains ; il leur faut des drames ou des comédies se jouant par des fantômes affublés de costumes qui nous font rire en temps de carnaval : guerriers bardés de fer, princes vêtus de manteaux de pourpre, et la couronne en tête, chevaliers mi-parti jaune et vert, comme le médecin « des perroquets » dont parle Molière, gentilshommes couverts de dentelles et coiffés d'une perruque énorme, ou poudrés à blanc. Il est convenu que ces affublements grotesques, ou efféminés, ou seulement étranges pour des yeux habitués à d'autres costumes, prêtent plus à la « grande » peinture que ce que nous avons sous les yeux.

Si cependant nos aïeux avaient pensé comme nous, nous serions bien embarrassés aujourd'hui de reproduire les époques passées avec une certaine fidélité. Supposez que les artistes grecs, au lieu de s'inspirer de la beauté, du caractère et du costume de leurs contemporains, se fus-

sent amusés à sculpter et à peindre leurs prédécesseurs, ou les Égyptiens, ou les barbares de l'extrême Orient ; connaîtrions-nous l'histoire de l'art grec, les mœurs, l'esprit, la religion, le caractère typique et les costumes des Grecs ?

Il est heureux aussi que nos peintres et nos sculpteurs du moyen âge aient eu la sincérité et la naïveté de regarder autour d'eux ! Si les Van Eyck et leurs successeurs avaient été moins ingénus, ils se seraient acharnés à continuer les traditions au lieu de représenter leur époque jusque dans leurs personnages célestes. Le XVII[e] siècle hollandais est tout entier dans les œuvres de ses peintres. En Flandre, il n'y a plus que le portrait et les tableaux familiers qui nous expriment la physionomie de ce temps ; l'école flamande suit l'exemple donné par les artistes de la renaissance italienne, qui poursuit une réaction vers les mœurs, la beauté et le style antique ; et, quoique tous ses artistes soient chrétiens, c'est surtout la mythologie et le paganisme à qui ils demandent les sujets de leurs tableaux.

Plus tard, la décadence n'a fait que s'accuser davantage. Au XVIII[e] siècle, c'est l'idée de résurrection antique qui règne partout, et *nous n'avons plus un seul peintre de talent.* L'école de David nous achève. Et jusqu'aujourd'hui, on a considéré comme une loi la pensée qu'il n'y avait d'autre peinture d'histoire que celle qui reproduisait les faits et gestes de nos aïeux, surtout de nos aïeux les plus lointains.

VI

Ce système peu à peu s'est fait institution. Dès la fin du xv[e] siècle, nos peintres avaient commencé à tourner leurs regards vers l'Italie; au xvi[e] siècle, l'élan est donné, l'attraction est irrésistible; au xvii[e] siècle, le voyage à Rome est tout à fait à la mode. Au xviii[e] siècle, c'est un véritable steeple-chase au style classique.

De nos jours, les gouvernements ont aidé à ce mouvement étrange d'émigration momentanée : on a créé les concours pour le prix de Rome en France avant la révolution. Nous n'avons pas hésité à imiter cet exemple en Belgique. Il fallait cela pour achever de nous neutraliser dans les arts comme en politique. Notre caractère local étant tenace, et résistant à toutes ces sollicitations étrangères, on n'a trouvé rien de mieux, pour faire de nous des eunuques artistiques, que de nous envoyer nous transformer en Italie.

Cette folie endémique n'a produit naturellement que de médiocres résultats. Wiertz, un tempérament de peintre, qui se fût développé dans son pays comme Jordaens et tant d'autres, est allé en Italie avec une pension et des instructions gouvernementales. Ce voyage lui a mis l'esprit à l'envers; une manie douce s'est emparée de son cerveau et il a cherché la pierre philosophale à sa manière. N'ayant pu digérer l'étude des chefs-d'œuvre de la renaissance italienne, il en est resté malade jusqu'à sa mort. Pendant vingt ans, poursuivi par une idée fixe,

il a essayé de formuler un « règlement du beau ». Cette démence ne nuisait qu'à lui-même, mais ce n'en était pas moins de la démence.

Dans des proportions plus modestes, la généralité des lauréats du concours de Rome s'acharnent ainsi à la déformation de leur personnalité ; ils cherchent à s'affubler de la dépouille de l'un ou de l'autre peintre de la renaissance, pour parvenir à un idéal *qui n'est ni dans leur tempérament, ni de leur époque.*

Il y a heureusement une loi naturelle qui empêche ces sortes d'abdications de se généraliser et qui se révolte contre ces défaillances.

En cherchant à devenir des artistes italiens ou grecs, les peintres belges font violence à leurs instincts, à leur caractère, à leur sang ; ils ont été élevés, ils ont vécu dans un pays qui a sa physionomie, son atmosphère, son climat, ses mœurs, son esprit particuliers : tout cela enraye la naturalisation de l'art étranger en Belgique ; la race persiste malgré les croisements qu'on lui fait subir. Aussi n'avons-nous jamais eu et n'aurons-nous jamais en Belgique que des peintres « classiques » bâtards. Ils ont pu arriver à des imitations plus ou moins habiles ; mais ils ne dépasseront point une certaine hauteur et il y aura toujours dans leur manière quelque chose de flamand, sans qu'ils s'en doutent. Ils seront, enfin, des Raphaël ou des Corrége de pacotille.

Tel est et tel doit être le fruit des encouragements officiels.

Ce résultat, d'ailleurs, est fatal ; dans toutes les branches de l'activité sociale, il y a deux éléments qui forment l'unité : l'idée humaine et le style local ou national.

La logique et la nature veulent qu'on soit humain et belge, humain et russe, humain et anglais, etc. Le fond est et doit être social et cosmopolite ; la forme affecte rationnellement le caractère, le type national. Quand nous voulons donner à nos pensées et aux images qui hantent notre cerveau l'apparence grecque ou romaine, nous faisons violence à notre sang et nous nous mentons à nous-mêmes.

Tout donne à cette loi une force invincible. Lui résister, c'est aller au devant d'une défaite. En architecture, ne sommes-nous pas également tenus de respecter les nécessités de lieu, de climat, de lumière, de mœurs ? Le temple grec ne fait-il pas un effet ridicule dans le nord de l'Europe ? Pour ainsi dire fatalement, chacune des grandes agglomérations humaines n'a-t-elle pas son architecture particulière, comme ses mœurs et sa façon de comprendre l'honneur ou la justice ? A-t-on jamais conçu une idée plus profondément absurde que celle de faire des Français avec les Arabes, ou des Anglais avec les Chinois ? L'autonomie ne s'arrête pas à l'indépendance d'un pays ; elle est dans l'esprit particulier de chacun des citoyens et dans l'ensemble de leurs travaux.

Donc les gouvernements, en instituant des prix de Rome qui égarent les intelligences et violentent les instincts, ont tenté de faire re-

monter les fleuves vers leurs sources, ou d'empêcher les arbustes de pousser hors de terre. On n'acclimatera jamais en Belgique ni l'oranger, ni le palmier, ni le cactus : la nature belge s'y oppose. Et puis, quelle étrange chose que de vouloir être Jules Romain quand on peut être Jordaens, ou Fra-Angelico quand on peut être Memling !

VII

Les concours pour le prix de Rome, du reste, en sont à leur période de décadence. Non seulement ils produisent moins que jamais des peintres personnels appartenant à notre époque par leurs travaux, mais le public même est devenu indifférent au résultat de cette institution académique.

Il y a vingt ans, un lauréat du concours de Rome était secrètement ou hautement considéré comme un grand homme; aujourd'hui on est bien près de lui marquer un sentiment de commisération.

Et ce n'est pas sans raison.

Le gouvernement élève en serre chaude des peintres plus ou moins classiques. Il les incite à vivre pendant des années avec l'art et l'histoire de la Grèce et de la Rome antiques. Pendant leurs études, ils n'ont qu'une vision : la gloire des Raphaël et des Michel-Ange emplissant de sa splendeur la Rome des papes. Toutes leurs facultés sont absorbées par la même espérance, toute leur volonté est condensée pour atteindre le même but. Ils concourent; un d'eux

obtient la palme et part pour l'Italie, soulevé au dessus des réalités terrestres par un enthousiasme délirant.

Quatre années se passent : le lauréat a travaillé ; il est devenu un peintre d'histoire, fort méprisant pour tout autre peinture. Il a vécu familièrement avec les maîtres du xv[e] et du xvi[e] siècle, et tout ce qui n'est pas en harmonie avec l'esthétique classique lui paraît indigne d'être admiré. Il revient en Belgique ; on lui fait une commande ou deux pour les édifices publics ; on le décore. Puis, c'est fini : il rentre dans la foule, fait un retour sur lui-même, pèse en philosophe réaliste les déboires qu'il subit déjà, qui l'attendent encore, se trouve en désaccord avec tout ce qui l'entoure et songe enfin, s'il a encore quelque bon sens, à se débarrasser de la robe de Déjanire dont on lui a couvert les épaules. Mais que d'amertume avant de se décider à « descendre » jusqu'au tableau de genre qui fait vivre !

Quelquefois il trouve une place de professeur ou même de directeur d'académie. Cela le replonge tout au fond du système auquel il doit ses tourments secrets. Comme le prêtre en la conscience duquel la lumière s'est faite, il souffre les tortures des luttes intérieures, il assiste à des combats entre sa raison et les exigences de son sacerdoce. Combien d'entre ces victorieux sentent qu'ils agissent mal en exaltant devant leurs élèves les principes qui les ont conduits à de véritables déceptions ! La réalité des choses leur a ouvert les yeux et ils

sont obligés de nier la lumière. Ils vivent avec des fantômes et des sophismes, en dehors de l'humanité vivante. Si leur position ne les éclaire point, s'ils persistent de bonne foi, ce sont des croyants, qu'on peut comparer à ces prêtres de village qui « instruisent » machinalement leurs ouailles, sans jamais réfléchir.

Ceux qui ne réussissent pas font généralement volte-face ; leur insuccès les sauve ; ils écoutent la voix de leurs instincts et deviennent des peintres plus personnels qu'ils n'eussent pu être s'ils avaient vécu pendant quatre ans au dépens de la nation.

VIII

La peinture de genre également était tombée dans l'imitation, dans la contrefaçon. Les scènes de mœurs, les tableaux de la vie familière, la comédie populaire, bourgeoise, aristocratique, avaient suivi l'impulsion générale. Il y a vingt ans, on ne connaissait que quelques peintres de la vie moderne ; tous ceux qui voulaient représenter l'homme dans ses actions ordinaires, en dehors de l'histoire proprement dite, choisissaient une époque et un maître et se faisaient ainsi un genre facile, puisqu'il ne s'agissait que d'assimilation plus ou moins heureuse, de reproduction plus ou moins habile. Le moyen âge était exploité depuis la révolution romantique française ; cette réaction donna l'élan : après être remonté jusqu'au XVe siècle, on redescendit peu à peu jusqu'au XVIIIe, sans jamais s'essayer à peindre les mœurs et les costumes

modernes. Terburg et Metzu firent école, comme Ostade et Teniers ; la perruque poudrée et les talons rouges des gentilshommes du « siècle » de Louis XV eurent surtout après cela une vogue vraiment folle.

Depuis, la raison nous a ramenés vers la nature, vers l'actualité, vers nous-mêmes. Le réalisme littéraire et philosophique, révolution faite contre le classique et le romantisme, produisit le réalisme en peinture. Aujourd'hui, la victoire est théoriquement gagnée. Les artistes ouvrent les yeux et essayent de voir ce qui se passe autour d'eux.

Mais ils sont comme des gens qui s'éveillent et que le sommeil engourdit encore ; la réalité leur apparaît confuse, à travers les œuvres des maîtres des siècles passés. Déshabitués d'observer, il leur faut des efforts d'autant plus grands pour entrer dans la bonne voie, une voie à peine frayée. Ils sont comme des parvenus que leur fortune pousse dans un monde nouveau, et qui ont besoin de se faire à un langage et à des manières dont ils n'avaient pas la première idée.

N'est-ce pas une chose étrange que cette situation : vivre dans un milieu, à l'état de peintre, sans observer ce qui se passe autour de soi ; traverser son temps comme un aveugle et coudoyer ses contemporains sans les connaître ; n'être frappé par rien, ni par les mœurs, ni par la tournure des vivants, ni par leursridicules, ni par leurs passions, ni par leurs qualités ; se trouver au milieu des foules et rester badaud,

fréquenter les salons et n'être pas tenté d'en montrer la physionomie, assister enfin au drame humain et à la comédie humaine en spectateur désintéressé ! Cela était ainsi cependant il n'y a pas plus d'un quart de siècle. Il a fallu une lutte tenace et prolongée pour attirer l'attention des peintres sur la vie moderne. Les académies et la tradition les avaient si bien enveloppés de principes faux et d'idées trompeuses que les premiers théoriciens qui prononcèrent le mot de réalité dans les arts furent considérés comme des fous grossiers et dangereux. S'attaquer à l'idéal absolu, ce n'était pas non plus une petite affaire, et il fallait une bonne dose de fermeté pour poursuivre une pareille campagne. Quand une erreur a eu le temps de s'enraciner en nous, il faut le temps aussi, et la violence, pour nous arracher à son despotisme.

On peut dire, cependant, que le triomphe est complet ; les contrefacteurs deviennent plus rares tous les jours ; on a quelque honte d'exposer des imitations, la critique étant à l'affût de ces restes de défaillances. Mais le mal était profond et il laissera longtemps des traces, les académies aidant.

La plupart des artistes qui ont abandonné le genre contre-façon se sont attachés à peindre la femme ; l'homme, avec sa redingote, son habit noir, son pantalon, ses cols raides, leur a fait peur. Cette enveloppe ne leur est pas familière « picturalement ». Ils voient bien leurs contemporains se promener, gesticuler, s'asseoir dans leurs vêtements particuliers, avec

l'aisance acquise par une longue pratique ; mais « le style » de cet extérieur leur échappe, parce que leur éducation n'a pas été faite dans le sens rationnel.

La question est intéressante et la situation étrange.

On entend des peintres dire : « Notre costume *ne prête pas* au style !! »

Comme s'il y avait « un style » ; comme si chaque époque, chaque nation, chaque individualité n'avait pas son style caractéristique ; comme si le style chinois pouvait être le même que le style indien, le style indien que le style grec et le style grec que le style hollandais.

Ce sont les peintres observateurs qui produisent le style — leur style — et donnent ainsi le caractère d'une nation et d'un individu.

Voyez en Hollande au XVIIe siècle : est-ce que les Rembrandt, les Frans Hals, les Van der Helst, les Terburg, les Van der Meer ont jamais eu la pensée barroque exprimée aujourd'hui, et ont dit : « Nos contemporains n'ont pas de style pictural ? » Ne sont-ce pas ces maîtres si divers qui justement ont vu et reproduit le caractère hollandais en toutes ses manifestations ? Se sont-ils plaints que la fraise et la collerette, les pourpoints sombres et les manchettes de dentelles fussent grotesques ? Et au moyen âge, ces costumes bariolés, ces hommes bardés de fer, ces femmes serrées dans de longs corsets disgracieux ; et plus tard, ces hanches formidablement enflées par les paniers ; et plus tard encore, ces perruques longues et bouclées, ou pou-

drées, ces monuments sur la tête des élégantes, ces amas de rubans sur les habits des gentilshommes; toutes ces modes ridicules ou bouffonnes par où l'homme moderne a passé ont-elles empêché les peintres sincères de voir, d'observer, d'analyser et enfin de faire des œuvres d'art de la plus haute valeur? Je voudrais bien savoir si la *Joconde* de Vinci est un chef-d'œuvre de par le style de son costume, et si le bourgmestre Six de Rembrandt avait à l'état de nature un style plus pictural que M. Anspach.

Telle est la vérité — ou du moins ma vérité; car il ne faut pas oublier le dicton latin : *Errare humanum est,* et vouloir imposer à tous un principe qui sort de l'esprit de quelques uns.

Il résulte de ce raisonnement que la peinture de genre, au XIXe siècle, subit le trouble naturel à toutes les périodes de transition. Il a d'abord fallu combattre les principes du despotisme classique; puis se débarrasser des erreurs qu'il avait gravées dans les cerveaux; puis essayer timidement de lutter avec les préjugés, qui avaient passé jusque dans les foules banales, toujours prêtes à répéter les aphorismes sans les comprendre. Aujourd'hui, nous en sommes arrivés à déblayer la voie; on peut déjà marcher sans entraves, malgré les académies. Il faut maintenant, franchement et sans arrière-pensée, se livrer à ses instincts, regarder autour de soi, étudier la nature et la vie avec acharnement, dans la forme qu'elles ont revêtue ou dans la forme qu'elles revêtiront, en suivant pas à pas les transformations pour n'être point surpris

par leurs changements à vue. La mode, dit-on, est si capricieuse que l'homme d'hier était tout autre que celui d'aujourd'hui; eh bien! l'art aura ce caractère de diversité et marquera ainsi nettement la physionomie de notre époque...

IX

Une singularité à signaler en passant, c'est la prétention que montrent certains peintres soi-disant réalistes, et qui font des tableaux de la vie moderne : tout en peignant des dames du XIX[e] siècle, et même des dames portant le costume à la mode de 1876, ils continuent la tradition; c'est à dire qu'ils vivent enfermés dans leur atelier, font venir des modèles qu'ils habillent selon le goût du jour et se composent un intérieur de salon ou de jardin avec des accessoires, des souvenirs, des études faites çà et là. Ils se figurent après cela avoir fait œuvre d'observateur réaliste!...

Il vaudrait autant reprendre les contrefaçons du moyen âge ou du siècle de Louis XV.

Il ne suffit pas de montrer sur une toile une petite femme vêtue comme nos mondaines, et faisant n'importe quoi ou ne faisant rien, pour être un peintre moderne. Avant tout, il semblerait nécessaire d'avoir vécu dans le milieu qu'on veut représenter, de s'être familiarisé avec certaines élégances, certaines allures, d'avoir étudié des types et des physionomies.

La règle, d'ailleurs, est d'une inflexible logique. Ceux qui peignent des paysans sans les

avoir vus à l'œuvre, sans les avoir longtemps étudiés chez eux, font des paysans d'opéra-comique ou de fantaisie. On ne connaît pas non plus le bourgeois parce qu'on l'a rencontré sur le trottoir, ou parce qu'on l'a vu vider un verre de bière, en fumant, au cabaret. Il n'est pas si facile que cela de rendre la réalité sous son véritable aspect.

On peut se faire une idée, par cette simple observation, de l'importance de la révolution qui s'est opérée depuis un quart de siècle.

Le domaine du peintre s'est agrandi, a reculé ses bornes; on peut dire aujourd'hui que le milieu où il peut se mouvoir est infini. Nos aïeux avaient « le ciel » et les espaces chimériques pour y créer des êtres parfaits ou des monstruosités; l'imagination est bientôt au bout de ses ressources; une preuve de cela, c'est que *les idéalistes d'aujourd'hui refont sans se lasser les inventions de leurs prédécesseurs*. Mais la réalité vivante se renouvelle sans cesse; on ne peut faire un pas dans la nature ou dans la société sans rencontrer un sujet de tableau tout nouveau, d'une incontestable originalité.

Nos paysagistes et nos peintres de marine ont été les premiers à comprendre cette variété du vrai, cette incessante transformation de la vie et de la nature. Aussi est-ce dans le genre paysage et dans le genre marine que les progrès en peinture sont les plus visibles et les plus considérables.

Nous avons eu, dans les siècles passés, des marinistes et des paysagistes de grand talent,

sinon en Belgique, du moins dans les Pays-Bas: Willem Van de Velde, Ruisdael et Hobbema ont été des premiers à se livrer tout entiers à la nature. Ils ont laissé des chefs-d'œuvre tout personnels.

Les paysagistes et les marinistes modernes admirent Van de Velde, Hobbema, Ruisdael et leurs émules du XVIIe siècle; mais ils ne cherchent pas à les imiter et à les continuer.

La nature est là, toujours nouvelle; il n'y a qu'à l'aimer, vivre avec elle, l'étudier, en suivre les transformations incessantes. Les prédécesseurs n'ont pas tout vu; leurs tableaux représentent une heure ou deux de la journée dans un coin du monde. Le temps d'ailleurs a donné à ces tableaux un caractère d'austérité sombre en les faisant pousser au noir et ils ont perdu ainsi la fleur de jeunesse, la vie, la lumière vibrante, une sorte de virginité qu'ils avaient sans doute lorsqu'ils sont sortis de l'atelier.

Nos marinistes et nos paysagistes, en continuant l'école des réalistes hollandais à la façon des peintres d'histoire et de genre, feraient de vieux tableaux enfumés qui, peu à peu, n'auraient plus aucun rapport avec la vérité vivante.

Nos peintres de la seconde moitié du XIXe siècle ont échappé à ce danger. Les romantiques français s'étaient déjà affranchis du système de la contrefaçon, excités par le principe que leur avaient communiqué quelques peintres anglais, Constable, entre autres.

Depuis, la raison et le sentiment ont donné au système rationnel tout son développement.

Le paysagiste et le mariniste n'ont d'autre inspirateur que la nature, et la nature a été épiée à toutes les heures du jour et de la nuit, par tous les temps, dans toutes les saisons.

Les forêts, les bruyères, les champs, les plaines mornes ou riantes, les pâturages où paissent les bœufs, les terres labourées, le fleuve et le ruisseau, l'étang et le marais, la colline rocheuse, les vallées vertes où zigzague la rivière bleue, grise ou jaune, changeant d'aspect en même temps que le ciel, et tout cela vu par tous les temps, à toutes les heures, — c'est l'infini.

Le paysagiste amoureux de son art, s'en va à l'aventure ; chargé de ses ustensiles, il monte, il descend, il geint au soleil, il patauge dans la boue, il fait craquer la neige sous ses gros souliers ; rien ne l'arrête ; il peint le matin et le soir ; on le voit sous son parasol aux moments les plus chauds de l'été ; il travaille la nuit à la lueur d'un flambeau, d'une lanterne. L'âpreté des vents le bronze, les chaleurs d'août le fondent. Nulle difficulté ne le fatigue : il est heureux, dans une sorte d'extase incessante qui le fait souffrir et qui l'enlève à nos misérables luttes pour la vie quotidienne.

A l'aube, il apprête sa toile et ses pinceaux ; le paysan matinal s'étonne de voir ce travailleur installé dans son pré, dans quelque chemin creux, ou sur la crête d'une colline, avant que le soleil se soit montré à l'horizon. Quand le citadin ouvre ses paupières alourdies

par la fumée du tabac de la veille, le paysagiste a déjà lutté avec quelque merveilleux effet, avec quelque coin mystérieux, avec quelque mélancolique retraite, et l'apparition est devenue étude pour un tableau futur.

Il faut saisir le moment; l'effet disparaît vite; l'aube se lasse d'errer toute la nuit au bas du ciel, comme dit Hugo, et bientôt l'éclatant soleil chasse devant lui les ombres profondes ou les pénombres fines qui enveloppaient les formes. La rosée étincelle, le feuillage frissonne, la buée des marais flotte immobile sur les roseaux : tout cela va disparaître, et la note fugitive est à peine entrevue. Déjà voici la blonde lumière qui caresse les sommets des arbres; le ciel est tout rose et des nuées légères glissent à l'horizon, fuyant les rayons du soleil. L'eau réfléchit le bleu de l'air; la verdure se colore; les creux restent encore dans les demi-obscurités si chères aux vrais poètes de la peinture. L'artiste ne cesse d'avoir la fièvre dans ses luttes avec la réalité; jusqu'au coucher du soleil il lutte, il souffre, il aime, il gémit, il est heureux d'un âpre bonheur. Au crépuscule, il va encore à la découverte.

Je ne crois pas que nos aïeux fussent si ardents. Certains d'entre eux avaient un genre : Van der Neer ne peignait que les clairs de lune sombres, avec l'astre au milieu des nuages, se réfléchissant dans des eaux noires et transparentes. Hobbema n'a guère peint que l'été et l'automne, vers les mêmes heures du jour, n'osant toucher ni à l'aube ni au crépuscule,

craignant les éclats du soleil de midi, se garant de la pluie, des plaines nues, des marais sinistres. Ruisdael est également resté dans un coin, regardant d'un côté des cascades, de l'autre des motifs boisés ou des plaines cultivées. Le magicien Rembrandt, toujours à la recherche des tableaux étranges, a peint de grands horizons qu'un saule rabougri, un buisson malheureux orne à peine ; une atmosphère triste, un ciel plus triste encore. Tous se sont contentés ainsi de quelques aspects, de formules pittoresques, peu différentes les unes des autres. Les fabriques à toit rouge et le moulin à eau de Meindert Hobbema ne sont-ils pas caractéristiques ?

Aujourd'hui on s'attaque à tout, on ose tout ; il n'y a pas un effet, quel qu'il soit, qui échappe aux paysagistes.

Voilà en quoi les paysages du XIX[e] siècle diffèrent essentiellement des paysages des siècles passés. Le mobile est plus riche, on embrasse plus d'ensembles, on fouille plus de recoins, on est indiscret avec la nature. Les tâtonnements ont duré longtemps, ont été nombreux ; mais ils ont produit de beaux résultats.

Nous sommes pourtant encore à l'aurore de ce renouveau ; la langue n'est pas complète, l'audace n'a pas dit son dernier mot. Laissez faire les chercheurs : ils verront la beauté, le pittoresque, la force ou la grâce là où personne encore ne les avait trouvés avant eux. Tant qu'un système n'éloigne pas de la vérité, il est bon et

il peut être fécond ; ce qu'il faut craindre, c'est l'aberration du parti pris, le règlement froidement élaboré, un code tyrannique.

Toutes les tentatives pour sortir du vrai sont de vaines réactions ; la vérité, dont nous avons peur instinctivement parce qu'elle nous éblouit en nous éclairant sur nos faiblesses, est si attrayante qu'on se laisse séduire par son sourire austère et par ses grâces sans apprêts. Mais aussi, il est bien plus facile de représenter l'imaginé, pour la critique duquel nous n'avons guère de point d'appui, que le réel, que chacun de nous peut consulter quand il le veut. Quand on dit d'un paysage classique : « C'est beau ! » à quel point de vue se place-t-on? De quel critère se sert-on, puisqu'il ne s'agit pas du beau naturel? N'est-ce pas là un art métaphysique et maladif, qui marque un état particulier de notre cerveau, après qu'une ou deux générations ont produit un certain nombre d'œuvres magnifiques? Il semblerait, en ces nombreuses périodes de transition, que le réel eût été épuisé pour un temps et que les artistes se fussent reposés en se jetant éperdûment, avec une sorte de désespoir, dans les espaces où règne l'abstraction.

X

La marine a subi les mêmes influences : les artistes modernes ont exploré les eaux avec de tout autres sentiments que les anciens. Les grands flots monstrueux qui se poursuivent sans relâche, la houle dure et la vague molle,

les calmes riants, la tempête, ont été étudiés par des hommes hardis et passionnés, par tous les temps. Van de Velde n'a pour ainsi dire peint qu'une mer d'argent, d'un calme délicieux ; Backhuysen, au contraire, a représenté la mer sombre et sinistre réfléchissant des nuées tourmentées par un vent furieux. Leurs successeurs du XIXe siècle ont épié les mers, les fleuves, les océans de deux yeux plus curieux. Les tableaux de nos marinistes sont plus vivants, plus profonds, plus divers surtout que ceux des peintres hollandais d'il y a deux siècles. Les grands espaces remplis par les deux éléments qui se marient le mieux, l'air et l'eau, ont été étudiés et représentés par des peintres débarrassés complétement de tout principe classique, de toute pensée d'imitation. Les anciens n'ont guère vu que quelques aspects maritimes ; ils se sont contentés de trois ou quatre notes observées devant l'océan et ont vécu de ces images sans plus chercher autour d'eux. Mais ils auraient tout vu, que nos artistes modernes eussent cependant pu représenter l'air et l'eau d'une manière originale, *parce que la nature est éternellement changeante et ne se présente jamais deux fois sous le même aspect.*

XI

L'attrait de la nature a été si grand et a séduit tant de jeunes gens que l'étude de l'homme en a souffert sérieusement.

Depuis quelques années la figure humaine, les scènes de la vie sociale ou familiale

deviennent plus rares aux expositions. La « jeune école » se tourne presque tout entière vers le paysage et la marine et vers les tableaux des choses immobiles.

On dit que c'est peur ou impuissance ; c'est avant tout un produit naturel de la réaction. Le principe de la réalité dans l'art devait d'abord donner ce résultat. L'étude du paysage et de la marine, des fruits, des fleurs, des accessoires, n'offre point les mêmes difficultés que l'étude de l'homme.

Quoiqu'il n'y ait pas « d'art inférieur », il est certain que les voyages autour de l'être pensant, agissant, aimant, haïssant, riant ou pleurant, demandent un esprit plus réfléchi, plus de science et de raison, un cerveau plus riche que la peinture du paysage ou des objets inanimés. Il y a dans la structure de la machine humaine une pondération de lignes, une homogénéité de forces, une correction, un genre de beauté qu'on ne rencontre dans aucun autre produit de la nature. Non seulement l'homme se meut en liberté comme les animaux, non seulement il aime et il hait, il souffre et il jouit, il a pitié et il est inflexible ; mais il calcule, il combine, il trafique, il invente, il ment, il s'exalte, il trompe, il est trompé. Tous ces éléments de vie donnent à la physionomie humaine une sensibilité incomparable et une variété de nuances et d'expressions délicates ou fortes qui intimident les amoureux du vrai.

Tant qu'il ne s'est agi que de continuer des maîtres et de passer de tradition en tradition,

on s'est attaqué à la figure humaine avec une audace de médiocre espèce. Il semblait que toutes les expressions du visage, toutes les manières d'être de l'homme, toutes les manifestations des sentiments ayant été étudiées par des maîtres, il eût été impudent d'observer à nouveau, pour produire des œuvres originales. Il a donc fallu une grande hardiesse pour penser à s'éloigner des voies tracées et s'en aller presque seul à la recherche d'un art caractérisant la pensée, le mouvement et la physionomie de l'homme d'aujourd'hui. La domination des anciens était beaucoup plus absolue dans ce domaine-là que dans le domaine relativement restreint du paysage et de la marine. Les chefs-d'œuvre représentant des scènes de la vie humaine abondaient ; on se figurait qu'il n'y avait plus à glaner après tant de génies qui ont enrichi les musées, les églises, les collections particulières de travaux splendides, parfois sublimes. Le passé, enfin, avait cette influence sur le présent : il le rendait craintif et défiant de lui-même.

Le moment actuel, relativement pauvre en peintres de figures, est donc un moment de repos, d'attente, de transition. Déjà des tentatives ont été faites, et on peut prédire que l'art de notre époque se dégagera bientôt tout entier des entraves de la tradition. Avant Millet, peintre français, on n'avait point vu le paysan tel qu'il est, farouche, ignorant, frustre dans sa forme extérieure, attaché à la terre à la façon des racines, et la fécondant par un travail sans

merci. Millet est un peintre moderne, et un grand maître, affranchi de toute influence et produisant des œuvres personnelles.

Il est inutile de donner d'autres exemples : un seul suffit, parce qu'il est frappant. Toutes les classes de la société, toutes les castes, tous les groupes divers, toutes les manières de vivre, tous les métiers peuvent avoir et auront certainement des peintres originaux : mais il faut le temps à tout, comme a dit George Sand, et les révolutions, faites en théorie, ne se réalisent pas aussi rapidement qu'on le voudrait. Après la séparation d'avec les morts, la grande difficulté est de se pénétrer du caractère des vivants.

XII

Il est nécessaire aussi de toucher en passant à une question délicate, celle de l'éducation et de l'instruction des peintres.

Il faut oser le dire : on se fait, on devient peintre trop facilement. Il semble que les facultés spéciales, qui font les coloristes ou les dessinateurs, soient suffisantes pour qu'un jeune homme arrive à son plein développement d'artiste après un travail tenace et passionné d'une dizaine d'années.

C'est là une grande erreur.

Pour faire un peintre, certaines facultés naturelles sont indispensables, comme pour produire toute autre spécialité. Sur cent individualités d'une intelligence réelle, il n'y en a peut-être pas cinq qui ont ces facultés essentielles qui font l'artiste : chacun de nous a des instincts person-

nels que le travail développe, état d'être de l'esprit qu'on a caractérisé par le mot *vocation*.

Mais il faut aider au développement de ces facultés spéciales en cultivant l'ensemble des facultés intellectuelles. Généralement, en Belgique, nous avons des produits d'esprits incultes, qui se contentent de ce que leur donnent des cerveaux à l'état presque sauvage. Ceux qui ignorent vivent dans un milieu étroit; et la science seule peut agrandir leur horizon. Voyez nos tableaux de genre : ils sont navrants et sans expression aucune; c'est l'homme et la femme inertes, sans lueur dans le cerveau, sans battement au cœur, sans chaleur dans les veines; ils ne pourraient ni aimer, ni haïr, ni rire, ni pleurer. Comment voulez-vous qu'ils nous intéressent? Depuis 1830, combien de nos peintres de genre ont représenté une jeune femme lisant une lettre, ou écrivant une lettre, ou recevant une lettre, laquelle femme était à peu près aussi émue de son action que la plume avec laquelle j'écris! Produits de l'ignorance, de la stérilité du cerveau, de l'impuissance intellectuelle. Ni éducation, ni instruction autres que l'éducation et l'instruction banales de l'école primaire. Livré à lui-même, le peintre se confine en sa peinture comme un égoïste en son for intérieur. Les mouvements sociaux, l'esprit littéraire, les découvertes, les industries, les ridicules et les comédies du monde, les lâchetés politiques, tout ce qui fait la vie au milieu de laquelle il s'agite lui échappe presque complétement. Ce que reflètent ses œuvres, c'est la propre obscurité de son

cerveau ; ce qu'il représente, c'est sa pauvre imagination, ce sont les désirs d'un cœur que nulles passions n'exaltent, c'est la monotonie de son existence et le cercle borné d'une observation qui s'arrête toujours à la surface.

Qu'on ne s'y méprenne point : il ne s'agit pas ici de plaider la cause du « sujet » en peinture. L'ingéniosité du drame ou de la comédie prouverait tout au plus un esprit délicat ou railleur, un observateur sagace, un satirique clairvoyant. Il n'est pas nécessaire de trouver une scène spirituelle ou dramatique et de la composer avec art; la moindre chose peut être rendue intelligemment. Je veux bien qu'on me montre une femme cachetant une lettre, ou un monsieur mordant le pommeau de sa canne, si cette femme exprime un sentiment ou une pensée, si cet homme n'est pas seulement un mannequin ennuyé, un pantin vêtu à la mode, incapable de réfléchir, de haïr ou d'aimer. — A moins qu'on n'ait voulu faire qu'un pantin ; et alors il faut que ce soit un vrai pantin !

On ne peut exiger du peintre qu'une chose : c'est qu'il exprime de la manière la plus intelligente possible ce qu'il a voulu exprimer.

Dans la réalité, tout être capable de penser a sa physionomie caractéristique, sa manière d'être, sa façon de s'habiller, de marcher, de s'asseoir, de se fâcher ou de rire : c'est cela que le tableau doit représenter, et non pas seulement l'extérieur, l'apparence. Pour tout dire en un mot, lorsque les peintres seront arrivés à cet idéal, de montrer au public d'une façon vrai-

ment expressive ce qu'ils ont voulu peindre, les catalogues deviendront inutiles dans nos expositions, parce que les tableaux s'expliqueront d'eux-mêmes, au premier regard.

L'art n'est pas dans les éléments mis en œuvre, mais dans la façon dont ils ont été coordonnés pour en faire un tableau, un livre, un drame, une symphonie.

L'art, enfin, c'est « l'exécution ».

Un railleur se moquait des tendances de certains peintres modernes, qui se contentent de reproduire des objets inanimés, et il disait : — Un tel a représenté avec tant de perfection une botte d'oignons, qu'on ne peut pas rester une minute devant son tableau sans pleurer amèrement.

Cette critique est l'exagération d'un sentiment très juste, comme la plupart des sarcasmes. Si on représente un homme courant un danger, sans que le tableau éveille en moi une sorte d'inquiétude, l'œuvre est manquée. Si deux amants se promenant heureux dans la solitude ne me font pas envie, me laissent froid, quel plaisir veut-on que j'aie à les contempler? Que voulez-vous que m'inspire une petite femme, si admirablement peinte qu'elle soit, cachetant une lettre, si je ne vois rien, ni dans son attitude, ni dans sa physionomie, qui me dise ce que cette lettre produit d'émotion en elle? Si la lettre ne produit aucune émotion sur elle, quel intérêt veut-on que je prenne à son action?

Être peintre, voir juste l'extérieur des objets, l'ensemble d'une scène, ce n'est donc pas assez.

On peut exiger que le peintre exprime un sentiment, une émotion, un caractère; et le peintre lui-même doit exiger cela de son propre cerveau. Sinon il restera dans le sentier banal où passe, sans laisser plus de traces qu'un souffle d'air, la foule innombrable des inconnus qui n'ont pu rompre le cercle de la médiocrité.

XIII

Ce qui précède explique suffisamment, me semble-t-il, la situation actuelle de la peinture en Belgique et le caractère qu'elle tend à affecter de plus en plus. En résumé, l'état de transition ne peut se nier. L'efflorescence du genre paysage et l'incertitude où s'attardent le genre proprement dit et la peinture d'histoire, sont visibles pour tous, quoique les traditions et les principes surannés perdent évidemment un peu plus de leur influence tous les jours. Une sorte de désordre règne dans le monde artistique, on dispute avec passion le pour et le contre, la politique même se mêle à cette situation troublée et lui donne une physionomie toute moderne. Les mobiles ne sont point à la hauteur du but qu'il faudrait atteindre; aussi atteint-on généralement un but peu digne des efforts qui se font. Le mercantilisme, enfin, après l'intrusion néfaste de causes inavouables, tend à transformer l'art en industrie.

Il est certain que le marchand de tableaux est devenu un personnage à notre époque. Depuis un quart de siècle, il commence à peser sur les travaux des artistes. Intermédiaire entre

le peintre et le public, il a pris peu à peu une importance considérable. On lui a d'abord imposé les produits tels quels ; puis, il a fait de timides observations, écho des réflexions de sa clientèle d'amateurs ; puis, il a donné des conseils ; et enfin, il a fini par s'imposer, par être de moitié dans le travail de certains peintres.

Leur raison, et à leur point de vue elle est excellente, c'est qu'il faut « faire ce qui se vend ». La raison artiste, au contraire, celle qui est l'âme du travail intellectuel libre, est qu'il faut « vendre ce qui se fait ».

Pour exprimer mieux et plus nettement cette pensée, je dirai : — L'amateur doit subir les goûts de l'artiste, au lieu que l'artiste subisse le goût de l'amateur.

Si le marchand était intelligent, il formerait le sentiment du public ; malheureusement, quatre-vingt-dix-huit pour cent ne sont que des marchands.

Il est résulté de cela un art hybride, bâtard, timide, dont les produits tendent plus que jamais à envahir « le marché ». Beaucoup de peintres font des contrats avec les intermédiaires et, trouvant extrêmement facile cette manière de répandre leurs œuvres, ils finissent toujours par accepter la domination de l'esprit terre à terre du Mécène intéressé. Et, de concession en concession, ils en arrivent à mettre le marchand de moitié dans l'exécution de leurs œuvres. Les peintres dont la réputation est bien établie échappent à cette influence détestable quand ils ont du caractère ; mais cette minorité

n'empêche pas la situation d'être ce qu'elle est, déplorable.

Comment réagir? Cela serait bien difficile, sinon impossible. On a organisé, il y a quelques années, à Bruxelles, une exposition permanente, en vue justement de lutter contre l'action du marchand, au grand bénéfice de l'artiste et du public, pour faire en même temps l'éducation de l'amateur et rendre le peintre plus libre vis à vis de ses propres tendances.

Cette exposition réussissait. Dans un moment de déraison, elle a été abandonnée. C'était peut-être le point de départ de mœurs nouvelles, qui eussent pu changer radicalement les rapports entre artistes et marchands.

Je forme des vœux pour que la pression exercée par les marchands soit annihilée le plus tôt possible. Ils font un tort considérable non seulement à l'art lui-même, mais à la dignité de l'artiste. Nous sommes faibles, nous nous laissons entraîner peu à peu, presque sans en avoir conscience, à des condescendances qui répugnent à nos goûts et entravent nos desseins. Une fois sur la pente, il est bien difficile de s'arrêter, puis de revenir sur ses pas. Où est le remède? Je ne sais. Les situations qui se sont faites lentement, pour ainsi dire par la force des choses, ne se défont pas sans déchirement, sans révolution radicale.

XIV

Nos expositions des beaux-arts, examinées à ces différents points de vue, sans parti pris,

avec la ferme intention de voir ce qui est, démontrent la vérité de tout ce que je viens de dire.

La situation actuelle nous fait des expositions bizarres, une sorte de tohu-bohu sans homogénéité, où l'on voit côte à côte des principes absolument différents, appuyés sur des bases sans consistance, qui ne peuvent créer que des œuvres froides et sans vie.

Le public, ignorant, est tout désorienté par ce manque d'unité dans les mobiles et dans les principes. Il n'a point de pierre de touche ; l'ensemble le trouble, le détail ne l'émeut ni ne l'intéresse : il s'en va au hasard au milieu de ces centaines d'images, qui dansent devant ses yeux une ronde railleuse en le défiant de comprendre.

En outre, si ce public ainsi troublé demande conseil à la critique, il se retrouve devant le même désordre d'idées et d'opinions. Les uns disent blanc, les autres noir ; les uns jurent en italien, les autres en hollandais, les autres en chinois, les autres encore dans une langue qu'ils ne comprennent pas eux-mêmes. Car bon nombre de critiques d'art, en Belgique comme ailleurs, sont devenus critiques d'art comme par miracle, tout à coup, juste au moment où quelque journal s'est trouvé avoir besoin d'un critique d'art. On taille son crayon, on fait le tour de l'exposition en prenant des notes, sans rire, et puis, rentré chez soi, on juge les tableaux avec une désinvolture qui serait vraiment gaie si elle n'était plutôt impudente. Des

études préliminaires, un long stage dans les musées et les ateliers, la connaissance des procédés et des moyens, une initiation sérieuse des choses que l'on doit juger, à quoi bon? On en sait toujours assez pour dire ce qu'on pense d'un paysage ou d'un portrait : le sens commun suffit.

Eh bien, il paraîtrait que le sens commun ne suffit pas pour distinguer le vrai du faux, et le mauvais du médiocre ou du bon — dans les arts — pas plus en peinture qu'en art dramatique ou en musique. On n'a pas cette science-là tout naturellement, ainsi que semblent se le figurer la plupart des journalistes.

Aussi, pour les initiés, quels jugements on porte avec une étourderie vraiment stupéfiante! C'est dans la critique d'art qu'on prend le plus souvent le Pirée pour un homme. Et quelles colères, et quels mépris certains comptes rendus éveillent chez les peintres mêmes qui ont été les moins maltraités ou les plus caressés! Quelles épithètes on accole à certains noms! Quels commentaires accompagnent la lecture de ces audacieux produits de l'ignorance sans vergogne!

Le public, donc, ne sait de quel côté se tourner. Il ne peut en croire ses propres impressions; il trouve les critiques en profond désaccord; et c'est ainsi que le mauvais goût se développe dans un complet désarroi.

Un autre résultat déplorable de nos expositions, c'est la rivalité étroite qui existe entre certains groupes d'artistes. Cette rivalité, en ce

moment, est parvenue à son plus haut degré et devient peu à peu un sujet d'antipathies personnelles. Une scission s'est faite qui sépare les « conservateurs » des « progressites » : il faut bien se servir des termes qui rendent le plus clairement la situation que j'essaye de débrouiller. Les deux groupes principaux, d'ailleurs, représentent fort bien les rétrogrades et les libéraux politiques. D'un côté, respect de la tradition et continuation des vieux errements classiques ; de l'autre, aspiration vers le renouveau, vers des horizons inconnus. Ces adversaires n'ont qu'un champ de luttes, les expositions, et qu'une arme, le placement des tableaux. Une misérable question de prédominance a été posée par les conservateurs chaque fois qu'ils se sont trouvés en majorité dans les comités d'expositions ; les progressistes n'ont jamais voulu rendre le mal qui leur avait été fait : ils ont mieux aimé être dupes qu'injustes.

Cette absence de confraternité et d'éclectisme a fait de nos expositions les plus importantes une arène où les passions mesquines ont pu se donner carrière. Le public, qui ne voit point ce qui se passe dans les coulisses, lit dans les journaux que des iniquités ont été commises, que de bons tableaux sont placés dans l'ombre ou à des hauteurs déshonorantes, et des médiocrités, sinon pis, en pleine lumière et à hauteur des yeux ; et il se demande, non sans raison, si les artistes sont de la même force en fait de jugement artistique que la plupart des critiques.

Ajoutez encore, enfin, que le marchand de tableaux intervient dans la querelle, armé de son intérêt absolument mercantile. Ou bien « ses » peintres, ceux qui ont signé un contrat avec lui, n'exposeront pas, ou bien ils auront des places d'honneur. Et comme on tient avant tout à ce que l'école belge soit représentée le plus complétement possible, on cède aux exigences du marchand, dont d'ailleurs on peut avoir besoin en certaines circonstances. De sorte qu'en réalité nos grandes expositions sont devenues des bazars industriels où l'on organise des succès et où l'on fait la chasse aux décorations. Les loteries autorisées par le gouvernement donnent à ces mêmes expositions, si orgueilleusement qualifiées de nationales, un caractère qui les ravale encore : on a souvent vu des membres du comité chargé de l'achat des œuvres à mettre en loterie, acquérir, ou laisser acquérir leurs propres produits, sans paraître se douter qu'un pareil procédé était au moins une grosse indélicatesse.

Rassemblez toutes ces réflexions, vous produirez un état de choses en accord parfait avec le tableau de notre société, tel qu'il a été esquissé dans les premières pages de cet article. Les effets et les causes sont indissolublement liés : ceci produit cela, ou ceci est le produit de cela.

Les mobiles, les principes, les tendances, les aspirations ont leur source dans l'esprit, dans les mœurs, dans l'existence privée ou publique de la nation. On fait comme on est, disait le professeur Navez à ses élèves, reproduisant

ainsi sous une forme familière l'aphorisme français : le style, c'est l'homme. Sollicité par le passé et par la tradition, séduit par la réalité vivante, entraîné par son désir de jouir immédiatement de ses succès, l'artiste suit la route commune où s'agite notre époque troublée, inquiète, sans énergie, sans boussole autre que les intérêts de personnes, et égoïste au point qu'elle s'écrierait en chœur, si elle le pouvait : — Qu'importe l'avenir! Après moi, que le monde s'écroule!...

Il ne faut cependant pas désespérer ; à quoi servirait-il de vivre? Les paysagistes se sont jetés amoureusement dans les bras de la mère-nature ; les peintres de la figure humaine suivront certainement cet exemple et finiront par ouvrir les yeux sur les mouvements de l'humanité « actuelle », depuis ceux qui sont renfermés dans le sanctuaire de la famille jusqu'à ceux de la vie bourgeoise extérieure, de la vie du peuple travailleur, de la méprisante caste des oisifs, enfin des sphères officielles politiques, professorales et sacerdotales.

Alors seulement, quand on aura étudié, scruté, vu cette vie et cette agitation sous toutes leurs faces, quand les artistes auront des mobiles plus nobles et une volonté plus ferme, quand les misérables intérêts et les querelles mesquines ne les préoccuperont plus qu'autant que cela sera une sorte de fatalité, l'art se relèvera à ces hauteurs sereines qu'ont atteintes les Vinci, les Holbein, les Raphaël, les Rubens et les Rembrandt.



L'IMMORALITÉ DANS LES ARTS

À M. Guil. Verspeyen

Pendant la dernière exposition triennale, les journaux conservateurs, dont la pudeur est si délicate, se sont élevés avec indignation contre certaines tendances de nos artistes à mettre en scène des sujets d'un naturalisme expressif. Evidemment, une partie du public approuvait ces indignations, les croyant sincères et ne se donnant pas la peine de les examiner, de les contrôler. Quand on parle au nom de la décence outragée, il y a du reste toujours un assez grand nombre de citoyens qui croient de leur devoir de crier plus haut que les autres : ces protestations intéressées prouvent en faveur de la morale, ainsi défendue par ceux-là mêmes qui l'outragent le plus dans l'intimité de leur existence. Lorsqu'un voleur se sauve, ce ne

sont pas toujours les honnêtes gens qui lui donnent la chasse avec le plus d'énergie.

Les conservateurs ultramontains voient l'immoralité où la religion est déclarée inutile, et cela revient à dire voient l'immoralité partout. On peut tout au nom de la religion ; le mal même — j'allais dire le mal surtout — est considéré comme un bien, du moment qu'on le fait pour le culte et pour tout ce qui y touche.

Dans les questions d'art, ainsi que dans les questions de politique et de philosophie, l'ultramontanisme ne voit que son intérêt. Un tableau, une statue n'ont de raison d'être que s'ils glorifient l'Eglise, que s'ils peignent sa gloire, que s'ils donnent des preuves de sa puissance. Et devant toute œuvre d'art, les pudibonds philosophes catholiques se voilent la face, du moment que le nu est simplement du nu, du moment que le sujet flagelle autre chose que les ennemis de Rome.

Quant à la morale humaine et sociale, quant à la beauté et à la vérité, ce sont là choses qui n'importent guère. Pour les croyants, le sens commun n'a également rien à voir dans les œuvres d'art ; l'absurde, au contraire, est parfaitement admis.

Il m'a semblé que cette étrange situation était assez importante pour lui consacrer quelques pages rapides. En ces temps de défaillance et à cette époque de transition pleine de malaise, il est nécessaire de débarrasser le plus souvent possible les faits et les idées des flots de sophismes dans lesquels on essaye de les noyer. La con-

science est un instrument trop facile à fausser, pour qu'on ne croie pas de son devoir de le faire résonner de temps en temps, afin de s'assurer s'il donne encore la note juste. Le catholicisme n'a qu'un seul procédé pour dominer les consciences : c'est d'y jeter le désordre en les nourrissant d'extravagances. Réagir contre ce système perfide est indispensable; à côté des affirmations mensongères et des sottises corruptrices, plaçons toujours les examens du sens commun, faits au seul point de vue de la réalité sociale. Si l'on ne combattait pas sans repos les ennemis de la raison, il ne faudrait pas plus d'un quart de siècle pour que l'humanité fût replongée dans les épaisses ténèbres du moyen âge.

I

Les conservateurs combattent le mal dans les arts sous deux espèces différentes : le nu les offusque; le « sujet » qui flagelle certains vices, qui seulement les met en scène, éveille leur indignation.

Des exemples feront tout de suite comprendre à quel étrange sens moral obéissent ces philosophes pudibonds.

On a placé sur les murailles des écuries et des jardins du roi, rue Ducale, des groupes d'enfants. Ces enfants, représentant je ne sais quelles allégories, sont absolument nus, nus comme le discours d'un académicien, selon l'expression d'Alfred de Musset, nus du haut jusques en bas. Tartufe s'est indigné et a protesté : c'était son rôle.

A l'exposition triennale, M. Charles Hermans avait exposé un tableau de mœurs modernes intitulé *à l'Aube*, où l'on voyait un groupe de viveurs sortant, après une nuit blanche, d'un restaurant à la mode. Tartufe s'est encore indigné; et ses clameurs ont eu pour résultat d'intimider le gouvernement, qui n'a pas osé acheter cette belle œuvre pour le musée moderne, bien qu'elle fût désignée, par le sentiment public intelligent, pour aller prendre place parmi les meilleurs produits de notre art national au XIXe siècle.

J'ouvre ici une parenthèse.

Le gouvernement a donné à M. Hermans, à l'occasion de l'exposition triennale, la croix de l'ordre de Léopold.

Le gouvernement a donc récompensé, d'une récompense « honorifique », l'auteur d'un tableau immoral! Tels sont les produits du parti pris. Quand la logique est absente, on se donne ainsi à soi-même des démentis. Les journaux ultramontains ont fait commettre un non-sens à M. le ministre de l'Intérieur.

Depuis, le tableau de M. Hermans a voyagé en Allemagne, où il a obtenu un très grand succès...

II

Le nu des enfants. Qu'y a-t-il au monde de plus délicieusement joli qu'un petit enfant, tel que la nature nous le donne? Les peintres « chrétiens » des époques « de foi » n'ont pas cru devoir voiler cette nudité gracieuse, même

quand ils représentaient l'enfant d'Israël sur les genoux de sa mère. Bien plus : des vierges ingénues de l'époque gothique jouent, d'un doigt caressant, avec l'objet qui offusque la pudeur de nos modernes Tartufes. Nos pères, bien autrement croyants que nous, ne voyaient là rien qui outrageât la décence.

L'enfant n'est vraiment beau que lorsqu'il est nu. Quelle grâce dans ses formes, et de quelle radieuse lumière rayonne sa peau satinée ! C'est une fleur qui s'épanouit, c'est une pierre précieuse, c'est « un ange ». Oui, le chrétien que les sentiments extravagants ne troublent pas, se représente Dieu entouré de grappes d'enfants tout nus, ailés comme l'amour antique, et jouant sur les nuages.

Partout, dans les tableaux mystiques, les peintres les ont semés à profusion, ces criminels roses et souriants ; le ciel en est plein : on entend leurs battements d'ailes et leurs rires harmonieux. La joie, le plaisir de vivre éclatent dans tous leurs mouvements. Ils ne rient pas de la bouche seulement, ils rient avec les yeux, ils rient avec les fossettes de leurs joues, de leurs bras, de leurs mains potelées. Rien au monde ne peut rendre ce charme de la pureté toute nue. Aussi les mères, qui ne sont point des jésuites, baisent leurs enfants sur toutes les parties de leur corps, avec un abandon chaste que les pudibonds philosophes catholiques ne pourront jamais comprendre.

On ne sait vraiment à quelle aberration du sens moral, à quel sentiment saugrenu, à quelle

sensation inavouable obéissent les calomniateurs de cette nudité exquise. Par cela seul, ils se mettent hors de l'humanité.

Les enfants tout nus de Raphaël sont quelquefois un peu de petits hommes. Raphaël cherchait un « beau » composé, qui souvent s'éloignait des formes naturelles. Ses jésus et ses anges, déjà rêveurs, n'ont guère d'ingénuité. Le Jésus de la *Vierge à la chaise*, quoique très enfant, a dans les yeux quelque chose comme une pensée méditative. La nudité n'en est pas moins chaste. Mais il y a dans les anges flamands plus de naturel, moins de recherche : l'amour des formes enfantines est plus vrai chez Rubens que chez les peintres italiens.

Etudiez son œuvre à ce point de vue : c'est merveilleux de réalité. Le grand « décorateur » trouvait la nature assez belle, telle qu'elle est, pour n'y point vouloir retrancher ou ajouter, pour ne pas essayer d'en corriger les défectuosités.

Qui jamais, à moins d'avoir perdu toute raison, a osé reprocher à Rubens ses nombreux anges et ses bambins tout nus?

La collection des amours de Duquesnoy a été modelée sous la même inspiration. Boucher, tout en voulant donner à ses amours plus d'esprit que nature, n'est pas parvenu à défigurer leurs physionomies et leurs corps si délicieux. En vain, il lui a mis de la malice dans les yeux : l'enfant est resté chaste dans sa pensée comme dans ses formes.

Au moyen âge, le bambin est plus naïf

encore. On le peint tout jeune. Il est suspendu au sein de la Vierge, grêle et blanc, même un peu chétif; et sa nudité est plus réelle peut-être que celle des enfants de Rubens. Tandis qu'il étanche sa soif et apaise sa faim, il joue avec son pied nu, dont les doigts sont crispés par une jouissance toute matérielle. Est-ce celui-là que les susceptibles conservateurs vont accuser d'immoralité ?

Il y a dans une église de Bruges une vierge avec le Jésus, groupe en marbre attribué à Michel-Ange ; un chef-d'œuvre.

Jésus est absolument nu, vu de face, debout entre les genoux de sa mère. Pourquoi donc l'indignation des ultramontains n'a-t-elle pas signalé ce Jésus, en le qualifiant d'impudique ? La feuille de vigne n'est donc pas connue à Bruges ? C'est que, sans doute, l'absurdité même a ses bornes. Être plus que grotesque, c'est difficile.

III

La nudité ne peut être immorale que dans la pensée des imbéciles et des corrompus. L'immoralité est dans l'intention de l'artiste ou dans l'imagination du spectateur, même lorsqu'il s'agit de nudité nubile.

Les temples catholiques sont remplis de nudités des deux sexes. Le Christ, sur la croix, porte un costume que la police ne tolérerait pas dans les rues de nos villes. Voyez le *Christ foudroyant le monde*, de Rubens, au musée de Bruxelles : le Dieu justicier est nu; la Mère

montre son sein dans un mouvement pathétique véritablement sublime.

La plupart des martyrs, qu'on les grille, qu'on les pende, qu'on les perce de flèches, qu'on les crucifie, sont nus.

Madeleine, la pécheresse repentante, pleurant au désert sur ses amours passées, est à demi nue. Sa belle poitrine, qui palpitait autrefois sous les baisers, étale des blancheurs rosées. La fille de joie apparaît sous les repentirs larmoyants de la sainte future. Comment ne jette-t-on pas hors du temple ces nudités friandes? Croit-on qu'elles ne font pas rêver les adolescents plus que les sévères nudités païennes?

Tous les personnages du *Jugement dernier*, de Michel-Ange, sont dépouillés de leurs vêtements. Est-ce que ce naturalisme brutal est capable de corrompre? Le sentiment exprimé par le grand artiste, une terreur mystérieuse, n'est-il pas bien au dessus de toutes les pensées inquiètes et de toutes les répulsions factices des ultramontains?

Adam et Ève sont nus dans leur âge d'ignorance. Allez voir l'*Adam* de l'Albane, au musée de Bruxelles, et dites-moi si son état de nature est révoltant et s'il peut corrompre la pensée.

Van Eyck a peint pour son *Agneau mystique* Adam et Eve à l'heure de la tentation. Ils sont également au musée de Bruxelles ; ils viennent du maître-autel de la cathédrale de Gand, où ils sont restés pendant plus de quatre siècles sans que nul philosophe irrité ait demandé, au

nom de la morale, de livrer aux flammes ces nudités bibliques. Bien que cet Adam et cette Eve soient peu distingués, la vulgarité de leurs formes n'ajoute rien à l'impression qu'ils font au spectateur. La pensée de Van Eyck était pudique; son œuvre est chaste malgré tout. Eve pourtant s'apprête à manger du fruit défendu et à devenir, selon la fable, la mère du genre humain. Un esprit subtil à trouver dans les images des idées coupables, ne serait pas long à découvrir, voltigeant au dessus de ce couple tout charnel, une action immorale; un ultramontain pointilleux verrait de l'immoralité jusque dans la rougeur de la rose.

Wiertz aussi, le peintre philosophique et satirique à la suite de Rubens, le sculpteur par fantaisie, a fait un groupe d'Adam et Eve. C'est la séduction par le sang, par la promiscuité, par la passion, par la volonté de la nature. Est-ce immoral? Non pas! Oui peut-être pour les Tartufes aux désirs sans cesse refoulés, et qui ne veulent que pécher dans l'ombre pour la plus grande gloire de l'hypocrisie.

Tous les exemples, identiques ou contraires, prouveraient que l'immoralité est dans l'intention du peintre ou dans l'imagination du spectateur; le nu n'est que le prétexte.

Le nu de la statuaire grecque est chaste, quoique les Grecs, — ou parce que les Grecs n'avaient pas des sentiments mystiques. Ils étaient « naturels, » et la nature n'est ni pudique ni indécente; elle est la nature. La vérité

et la beauté ne peuvent point être immorales. La Vérité est représentée toute nue, et c'est pourquoi les hypocrites et les méchants lui préfèrent le Mensonge. L'histoire est un enseignement et un moyen de moralisation; mais il faut qu'elle soit vraie, c'est à dire nue.

Il est inutile d'insister davantage. Ce n'est pas le nu qui est immoral; c'est l'action du personnage représenté qui peut seule offusquer la pudeur de la conscience. L'art est au dessus des lois de police et des mœurs; il ne suit point les transformations incessantes de nos répulsions et de nos délicatesses.

L'Achille au repos, la Vénus de Milo n'éveillent d'autre sentiment, chez les hommes sains d'esprit, que l'admiration.

Si certaines pudeurs étranges souffrent à leur vue, c'est sous l'influence d'une pensée secrète, inavouable. Le coupable n'est pas la statue toute blanche, dans son éternelle immobilité, dans sa pose simple, dans l'harmonie de ses formes, dans sa splendeur; le coupable est l'homme vivant qui regarde, baisse les yeux et rougit.

IV

Le « sujet », conte, fantaisie, scène observée, fait historique, drame ou comédie, est considéré par les conservateurs ultramontains au point de vue spécial qui leur sert *toujours* de critère.

Peindre le vice, représenter le vicieux, pour ces philosophes étonnants, c'est faire acte d'immoralité.

Le chef-d'œuvre de Molière, *Tartufe*, est une œuvre immorale!

Le grand satirique y a montré l'hypocrisie se couvrant du manteau de la religion ; c'est la vérité même des mœurs d'alors et des mœurs d'aujourd'hui. L'hypocrisie est un des ferments de la contemplation mystique ; le vœu de célibat, le détachement (théorique) des biens terrestres ajoutent à ce sentiment détestable quelque chose de profondément répulsif : voilà Tartufe.

Montrer cet homme aux prises avec ses instincts de bestialité naturelle, c'est commettre une mauvaise action, parce qu'il appartient au groupe des croyants !

Si le sens commun des ultramontains avait pour sanction les mouvements de la conscience humaine, au lieu de protester contre ces beaux élans de la moralité universelle, ils flétriraient avec indignation les vicieux de toute catégorie ; ils seraient sans pitié surtout pour les coquins démasqués par le philosophe et par le satirique, lorsque ces coquins leur appartiendraient.

Leur règle de conduite est toute contraire. Leurs partisans sont inviolables. Les hommes qui leur obéissent sont saints malgré tout. Et cela est logique avec leur loi morale, qu'ils déclarent la seule bonne, la seule infaillible.

Qu'un des leurs commette de ces crimes qui outragent à la fois les lois et la nature : si cela se peut, si la justice n'a pas eu le temps encore de l'empêcher de fuir, on le soustrait au

tribunal correctionnel ou à la cour d'assises. Il disparaît : ce n'est plus un être responsable; il appartient à la collectivité, et la collectivité l'arrache à ses juges. Voilà la morale ultramontaine. Si Rome pouvait brûler tous les exemplaires du *Tartufe* de Molière, de telle façon que cette grande œuvre n'existât plus même dans nos mémoires, elle n'hésiterait pas un moment. Pour agir moralement, au contraire, il faudrait exiger du prêtre, du moine, du jésuite, qu'ils lussent *Tartufe* plus souvent que leur bréviaire.

Dans les expositions, les critiques conservateurs nomment tableaux immoraux ceux qui mettent en lumière certains faits historiques de nature à montrer les mobiles « religieux » sous leur véritable jour. Si vous avez l'audace de peindre le clergé brûlant ou tenaillant des hérétiques, vous faites un tableau immoral. Le massacre des huguenots est un sujet mis à l'index. Les tortures subies par Urbain Grandier ne peuvent devenir un tableau sous peine d'être qualifiées de mensonge libéral.

Exhiber aux Spartiates un esclave ivre pour les dégoûter de l'ivrognerie, c'est commettre un acte immoral.

Le tableau de M. Hermans, de la dernière exposition triennale, *A l'aube*, a été surtout le but des attaques ultramontaines. L'auteur était un monstre d'immoralité. Si le gouvernement achetait cette œuvre odieuse, il soulevait contre lui tous les honnêtes gens.

Quels drôles d'honnêtes gens!

Le tableau de M. Hermans est immoral à la façon du *Tartufe* de Molière. Il montre le vice, la débauche et, comme contraste, à la manière de tous les poètes amoureux de l'antithèse, des ouvriers se rendant à leur travail.

Les conservateurs n'aiment pas qu'on touche au riche; le riche est en quelque sorte sacré, sacré de la même façon que le prêtre. M. Hermans s'est permis de peindre un groupe d'oisifs dans cet état qui devait servir d'exemple aux Spartiates. Les fils de nos privilégiés, présentés sous cette espèce, quelle honte — pour le peintre!

Ah! si ç'avaient été des ouvriers qu'on eût peints dans un de ces moments où ils ont laissé leur raison au fond des verres : à la bonne heure!

Que le bourgeois opulent, ou l'aristocrate chargé d'aïeux, mène une vie « de polichinelle », c'est son droit. La débauche n'est point immorale sous l'habit noir, et la cravate blanche rend les plus vilaines actions aussi blanches qu'elle-même. Les hautes classes étant sacrées, malheur à qui y touche! L'oisiveté peut tout se permettre. Tant pis pour qui passe auprès des voitures armoriées de ces jouisseurs : l'éclaboussure est pour le passant.

Quelle était cependant l'intention de M. Hermans?

Il y a dans son tableau deux mobiles évidents, qu'il faut être aveugle pour ne point voir.

D'abord, une impression de nature, l'observa-

tion d'un fait : des viveurs sortent, à l'aube, accompagnés de leurs femelles, d'un restaurant à la mode. Cela peut se voir tous les jours dans les grandes villes du monde civilisé.

A la même heure, les ouvriers vont à leur travail; les deux groupes se rencontrent : l'antithèse est le produit d'un des nombreux hasards de la réalité.

Premier mobile : représenter une scène réelle.

Deuxième mobile : en faire une œuvre morale par la vérité et par l'antithèse.

On se creuse en vain l'esprit; impossible de voir dans ce tableau la moindre apparence d'immoralité. Les travailleurs sont calmes, et comme indifférents; ils ne posent pas pour la vertu : ils vont où le devoir les appelle. Les viveurs ne sont nullement préoccupés de ce qu'on pense d'eux : ils sont là dans leur impudence naturelle, ne sachant même pas qu'ils sont odieux, car ils n'ont point de sens moral, ces « fils de famille ».

Aussi, les critiques ultramontains n'ont eu garde d'expliquer leur indignation, de dire pourquoi ce tableau était une œuvre de corrompu.

Comme le *Tartufe* de Molière, la scène d'Hermans froisse leurs susceptibilités particulières. — Ne touchez pas aux nôtres, disent-ils : ils sont inviolables. Cherchez ailleurs vos exemples de débauche et de cynisme.

Lorsque les jeunes « nobles » héroïques sont allés jeter des pierres dans les vitres de

V. Hugo, place des Barricades, on les a beaucoup approuvés dans le camp ultramontain. La justice ne les a pas poursuivis. Telle est la morale des conservateurs.

Je suppose que M. Hermans eût fait un tableau de cette belle scène nocturne, et eût montré les braves lapideurs dans leur beauté réelle : il aurait encore commis une œuvre immorale.

Il y avait à l'exposition dernière un autre tableau qui a éveillé la protestation des pudibonds.

Un vieux beau, une sorte de ténor blanchi et devenu riche, est chez une « petite dame ». Il veut acheter ses bonnes grâces et lui offre un billet de mille francs. Elle, indifférente — en apparence sans doute — tourne le dos au séducteur et donne tous ses soins à sa toilette. L'auteur de ce tableau est M. De la Hoese.

Comment, représenter un vieillard dans cette situation ! Un homme en cheveux blancs, ainsi mis sur la sellette ! C'est abominable, c'est immoral. Mais qui est-ce qui est immoral ? L'auteur, ou le personnage représenté ? Molière, ou Tartufe ? Il faut choisir. — Respectez mes cheveux blancs, dit le vieillard. — Respectez-les vous-même, répondent l'artiste et le public, dont le sens moral n'a pas été altéré par l'esprit de parti. Voyez-vous dans la scène ainsi présentée une intention mauvaise ? Moi, j'y vois une satire, un tableau de mœurs : c'est un des nombreux profils perdus du XIXe siècle qui est là en image. Tant pis pour le XIXe siècle, et tant pis

pour les vieillards sans honte qu'on y voit étaler leur ignominie.

V

Les classiques et les idéalistes ont une autre façon de comprendre les choses ; elle n'est pas moins étrange que celle des ultramontains. Les conservateurs d'ailleurs se ressemblent : ils ont un parti pris, une morale particulière, un jugement facile à émettre, une réponse qui répond à tout.

Ils veulent conserver les anciennes coutumes du temps où leurs aïeux dans la moralité étaient les maîtres, les lois qui ne sont plus d'accord avec le temps présent, avec la vie telle que les transformations de l'esprit humain nous l'ont faite. Les principes surannés, les antiques formules, le style stéréotypé, l'art réglementé, l'idéal puisé dans les vanités mondaines, tout cela est et doit être éternel.

Il serait bien étonnant, cependant, que les hommes conservassent des ruines quelconques au milieu de toutes les réédifications qui se sont faites dans les temps modernes. Les sciences politiques et exactes, l'industrie, le commerce, la navigation, l'agriculture, le socialisme dans toutes ses manifestations, la guerre, les rapports entre les peuples, tout s'est métamorphosé, tout a évidemment progressé. Pourquoi les arts seraient-ils conservateurs ? L'idéal classique, et la morale qui en découle, me font l'effet d'un vaisseau à rames voulant marcher côte à côte avec un steamer à vapeur, — ou

d'un papyrus concourant avec une feuille d'impression, — ou d'un sablier orgueilleusement posé à côté d'une pendule.

Le mot *conserver*, dans le sens d'immuabilité, n'est pas humain. Dans les arts, comme en morale, il appartient au dictionnaire archéologique.

Pour les artistes de l'idéal, ce qui est moral, c'est ce qui appartient aux mondes de toutes les aristocraties.

Faire le portrait d'une courtisane populaire, c'est mal, c'est prostituer son talent. Les filles galantes de Jean Steen ont donné à ce peintre de la réalité une épouvantable réputation.

Mais peindre Vénus, cette fille de joie olympienne, cela est permis.

Tout ce qui touche aux dieux, aux demi-dieux, aux rois, aux princes, aux puissants, à l'Eglise, voilà le milieu par excellence, le grand art, l'art moral et civilisateur. Nus ou vêtus, les personnages de l'Olympe et des cours sont la distinction même. Pan le lascif et Bacchus l'ivrogne appartiennent au grand art. Jupiter le libertin reçoit des hommages, et Mars le brutal peut prendre un bain de sang sans rien perdre de la parfaite considération des puristes.

Mais, chose étonnante, représentez tous ces dieux et ces demi-dieux avec des vêtements modernes, c'est immoral. La réalité vraie répugne à ces esprits distingués qui vivent en la compagnie des grands coupables, des vicieux olympiens.

Ainsi, rien d'immoral dans les faits et gestes de Laïs; mais on vous méprise si vous mettez en scène Mlle Toto!

Que manque-t-il donc aux idéalistes? Le sens commun, le sens social. Ils s'attachent à des formules; le fond des choses leur échappe. Le faux et le vrai finissent par se confondre dans leur cerveau, comme dans la conscience des hommes qui hantent les joueurs heureux, les spéculateurs sans vergogne, se confondent le bien et le mal.

VI

Mais quels sont les tableaux, quelles sont les statues de caractère immoral, c'est à dire qui renversent toutes les notions de justice humaine et de philosophie, qui révoltent réellement le goût et la pudeur?

Ce sont ceux qui montrent des actions mauvaises en les donnant comme bonnes; ce sont ceux qui proclament vérité le mensonge; ce sont ceux qui peignent le sensualisme bestial dans l'intention de le rendre aimable. L'immoralité est à la fois dans l'action représentée et dans la pensée de l'artiste; quelquefois dans l'imagination du spectateur, et c'est tout naturellement le spectateur qui est immoral.

Représenter, aujourd'hui, les vertus chrétiennes, devenues les vertus catholiques-romaines, c'est mentir. Glorifier la charité en la plaçant plus haut que le travail, c'est immoral. Il ne faut tromper personne, et surtout il ne faut pas tromper le public, enfant crédule;

rien n'est gobeur comme la foule des ignorants; il faut respecter la foule et ne jamais essayer de faire passer à ses yeux le noir comme la couleur la plus brillante, et les prêcheurs comme les plus vertueux des mortels.

Quand l'artiste n'a pas foi dans son œuvre, il fait toujours une œuvre sans valeur; la santé manque, et qu'est-ce que l'immoralité, sinon le produit d'une maladie de la conscience, intérêt personnel ou corruption native?

On ne fait plus beaucoup de tableaux religieux ; il y a une bonne raison pour que les peintres s'abstiennent de s'inspirer des « saintes » écritures et de la vie des « saints » hommes : ils ne croient pas, ils n'ont plus cette foi aveugle et fanatique, cette simplicité « d'âme », cette profonde ignorance des sciences naturelles, qui les livraient aux prêtres et aux mœurs cléricales. Quelques uns cependant font encore des tableaux d'église : c'est une industrie. Au fond, ils ne sont pas convaincus. Ce que l'on continue à nommer l'Esprit saint ne les inspire plus. Le libre examen les a transpercés malgré eux, d'outre en outre, à mesure qu'ils ont pénétré dans l'histoire vraie et dans les phénomènes réels. N'avoir point foi dans son œuvre, c'est assez pour que l'œuvre n'ait plus ce caractère viril et cette personnalité qui imposent, cette physionomie profonde où l'esprit de l'auteur est comme incrusté, et qu'on admire dans tous les tableaux exécutés par les artistes du moyen âge, de 1350 à 1500.

Nos peintres religieux sont de pâles imitateurs qui peignent le Christ en bâillant, et la Vierge en pensant à leur maîtresse. Souvent c'est la maîtresse qui pose pour la mère du Nazaréen ; et quelque portefaix à la physionomie rude ou bestiale sert de modèle pour le « fils de Dieu ».

Est-ce que de pareilles images, qui n'ont plus même les apparences du mysticisme, où la foi aveugle ne rayonne plus, dont le mobile est tout mercantile, peuvent être morales? Qui se laisse prendre à ces produits antihumains et aussi antimystiques? Les paysans et les bonnes gens *qui ne veulent pas réfléchir;* le clergé se les fait payer par les autorités gouvernementales, provinciales et communales : cela « décore » les églises. Mais quelle valeur y pourrait-on découvrir, avec la meilleure volonté du monde?

Ces œuvres hermaphrodites, propageant la fable, l'erreur, les mensonges historiques, les miracles impossibles, les extases, effets de l'hystérie, peuvent-elles être morales?

Non. Ce qui n'est pas vrai ne peut produire le bien.

Une œuvre morale est celle qui glorifie la vertu, qui exprime la vérité ou la beauté, qui fait abhorrer ou qui raille le vice, qui acclame le génie humain, qui flagelle le mensonge, qui exalte la justice.

En dehors du vrai, il n'y a ni vertu, ni beauté, ni génie, ni justice. Appuyé sur l'imaginé, l'homme s'égare aussitôt qu'il avance dans la vie et dans l'art.

Les grandes choses humaines ont été produites par l'amour du juste et du vrai.

Quand les statuaires grecs ont fait un dieu ou une déesse sublime, c'est après avoir étudié la nature et en avoir découvert toutes les harmonies. La Vénus de Milo est une femme et l'Achille au repos est un homme. Donnez-leur la vie, et ils se lanceront dans la mêlée sociale, l'une en offrant son cœur, l'autre en mettant son bras au service du droit.

Que voulez-vous faire d'humain avec le mystère de la Trinité, avec l'esprit sous la forme du pigeon, avec la Vierge mère, avec les séraphins ? Tout cela est en dehors de notre entendement : ce sont rêves creux, cauchemars, folies barbares. Depuis que la science est libre, tout s'écroule ; l'Eglise romaine est harcelée par le sarcasme. L'artiste n'est plus, ne peut plus être inspiré par ces histoires menteuses qui ne reposent que sur la tradition, sur des ouvrages cent fois remaniés, sur des visions d'esprit malade. L'art religieux est mort, frappé d'impuissance par la science et la philosophie. Il ne produit plus que de vaines images...

VII

Je résume en deux mots.

Toutes les œuvres d'art qui sont en contradiction avec la vérité scientifique, historique, sociale, familiale, et avec l'idée de justice humaine, sont immorales.

Il n'est pas difficile à tout homme de bon sens de les découvrir et de les flétrir.

TABLE DES MATIÈRES